



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Estilo y técnica en el género del retrato de Sérvulo
Gutiérrez**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano

AUTOR

Víctor Fernando HINOJOSA HUAMÁN

ASESOR

Martha Irene BARRIGA TELLO DE HOPKINS

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Hinojosa, V. (2017). *Estilo y técnica en el género del retrato de Sérvulo Gutiérrez*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

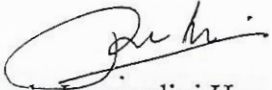
A los veintiocho días del mes de junio de dos mil diecisiete, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dra. Nanda Leonardini Herane (Presidente), Dra. Martha Barriga Tello (Asesora), Mg. Patricia Victorio Cánovas (Informante), Mg. Luis Ramírez León (Informante) y Mg. Octavio Santa Cruz Urquieta (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis **ESTILO Y TÉCNICA EN EL GÉNERO DEL RETRATO DE SÉRVULO GUTIÉRREZ** presentada por el señor Víctor Fernando Hinojosa Huamán, Bachiller en Arte, para optar el grado de magister en Arte Peruano y Latinoamericano.

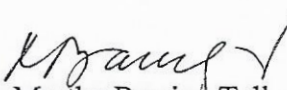
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Excelente (19)

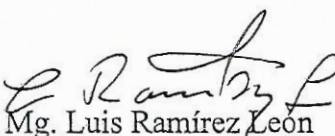
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Arte Peruano y Latinoamericano** al bachiller Víctor Fernando Hinojosa Huamán.


El acto académico de sustentación concluyó a las 13:25 horas.


Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidente
Profesor Principal D.E.


Dra. Martha Barriga Tello
Asesora
Profesor Principal D.E.


Mg. Patricia Victorio Cánovas
Informante
Profesora Asociada T.C.


Mg. Luis Ramírez León
Informante
Profesor Auxiliar T.C.


Mg. Octavio Santa Cruz Urquieta
Miembro
Profesor Principal T.C.

A Maura y Gabriel Ernesto

Mis padres

**“La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos
“estratos ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia
artística”**

H. Wölfflin

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
1.- Indio del Collao, 1939.	41
2.- Retrato de Marita Fernandini de Ugarte Eléspuru, 1943.	44
3.- Retrato de Iris de Grau, 1948.	47
4.- José Sabogal, 1957.	50
5.- Retrato de Claudine, 1942.	85
6.- Trama en Claudine.	88
7.- Ritmo lineal en Claudine.	89
8.- Borde de la cabellera de Claudine.	90
9.- Retrato de Doris Gibson, 1947.	93
10.- Trama en Doris Gibson de 1947.	96
11.- Movimiento en Doris Gibson de 1947.	97
12.- Armonía cromática en Doris Gibson de 1947.	99
13.- Pincelada en Doris Gibson de 1947.	101
14.- Retrato de Doris Gibson, 1948.	103
15.- Trama en Doris Gibson de 1948.	106
16.- Movimiento en Doris Gibson de 1948.	108
17.- Ritmo cromático en Doris Gibson de 1948.	110
18.- Autorretrato, 1950.	116

19.- Trama en Autorretrato.	118
20.- Movimiento en Autorretrato.	119
21.- Ritmo cromático en Autorretrato.	121
22.- Luz simbólica en Autorretrato.	125
23.- Retrato (Pensativa), de 1952.	128
24.- Trama en Retrato (Pensativa).	130
25.- Movimiento en Retrato (Pensativa).	131
26.- Ritmo en Retrato (Pensativa).	133
27.- Pinceladas en Retrato (Pensativa).	136
28.- Detalle de perspectiva cromática	139
29.- Figura de mujer, 1953.	142
30.- Trama en Figura de mujer de 1953.	145
31.- Dinamismo en Figura de mujer, de 1953.	146
32.- Ritmo en Figura de mujer, de 1953.	147
33.- Detalle del cuello en Figura de mujer, de 1953.	150
34.- Detalle de objetos en Figura de mujer, de 1953.	151
35.- El Padre Guatemala, 1953.	154
36.- Trama en El Padre Guatemala, de 1953.	157
37.- Movimiento en El Padre Guatemala, de 1953.	158
38.- Ritmo en El Padre Guatemala, de 1953.	159
39.- Detalle de las letras “W T” en El Padre Guatemala.	160
40.- Elementos simbólicos en El Padre Guatemala.	161
41.- Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio, 1953.	164
42.- Trama en Doña Bianca de D’Onofrio, 1953.	166
43.- Ritmo en Doña Bianca de D’Onofrio, 1953.	168

44.- Detalle del cuello y pañuelo de Doña Bianca de D'Onofrio.	170
45.- Equilibrios tonales en Doña Bianca de D'Onofrio.	172
46.- Pincelada al estilo Van Gogh en Doña Bianca de D'Onofrio	174
47.- Retrato de Don Luis D'Onofrio, 1953.	176
48.- Trama en Don Luis D'Onofrio de 1953.	179
49.- Movimiento en Don Luis D'Onofrio de 1953.	180
50.- Ritmo en Don Luis D'Onofrio de 1953.	181
51.- Perfil de Don Luis D'Onofrio.	183
52.- Pincelada de estilo expresionista en Don Luis D'Onofrio.	187
53.- Retrato de mujer con sombrero, 1954.	189
54.- Trama en Retrato de mujer con sombrero, de 1954.	192
55.- Movimiento en Retrato de mujer con sombrero.	193
56.- Ritmo en Retrato de mujer con sombrero.	194
57.- Pinceladas variadas en Retrato de mujer con sombrero.	195
58.- Dama ayacuchana, 1955.	200
59.- Trama en Dama ayacuchana.	203
60.- Ritmo continuo y concéntrico en Dama ayacuchana.	204
61.- Ritmo cromático en Dama ayacuchana.	205
62.- Retrato de Piedad de la Jara, 1956.	213
63.- Trama en Retrato de Piedad de la Jara.	215
64.- Movimiento en Retrato de Piedad de la Jara.	216
65.- Ritmo en Retrato de Piedad de la Jara.	217
66.- Detalle de vaso en Retrato de Piedad de la Jara.	220
67.- Armonía cromática en Retrato de Piedad de la Jara.	221
68.- Retrato de mujer, 1957.	223

69.- Trama en Retrato de mujer, de 1957.	225
70.- Movimiento en Retrato de mujer, de 1957.	226
71.- Ritmo en Retrato de mujer, de 1957.	227
72.- Trazos y pinceladas al estilo de Van Gogh en Retrato de mujer, de 1957.	229
73.- Detalle de la “S” y la “G” en Retrato de mujer, de 1957.	231
74.- Retrato de mujer, 1961.	233
75.- Trama en Retrato de mujer, 1961.	235
76.- Movimiento dinámico en Retrato de mujer, 1961.	237
77.- Ritmo en Retrato de mujer, 1961.	238
78.- Espacio abstracto en Retrato de mujer, 1961.	240
79.- Cabeza, 1961.	243
80.- Trama en Cabeza, 1961.	245
81.- Enrevesado grafismo en Cabeza, 1961.	246
82.- Movimiento dinámico en Cabeza, 1961.	247
83.- Ritmo en Cabeza, 1961.	248

ÍNDICE

	Página
Índice de imágenes	4
Introducción	10
 Capítulo I: Tendencias estilísticas y técnicas del retrato desde 1939 hasta 1957 en el Perú	 40
1.1. Indio del Collao, 1939.	41
1.2. Retrato de Marita Fernandini de Ugarte Eléspuru, 1943.	44
1.3. Retrato de Iris Grau, 1948.	47
1.4. José Sabogal, 1957.	50
 Capítulo II: Sérvulo Gutiérrez	 55
2.1. Biografía	55
2.2. Contexto histórico social	68
 Capítulo III: Estilo y técnica en el género del retrato de Sérvulo Gutiérrez	 84
3.1. Descripción, identificación y análisis de los elementos plásticos en quince	

retratos seleccionados y ordenados cronológicamente:	84
3.1.1. Retrato de Claudine, 1942.	85
3.1.2. Retrato de Doris Gibson, 1947.	93
3.1.3. Retrato de Doris Gibson, 1948.	103
3.1.4. Autorretrato, 1950.	116
3.1.5. Retrato (Pensativa), 1952.	128
3.1.6. Figura de mujer, 1953.	142
3.1.7. El Padre Guatemala, 1953.	154
3.1.8. Retrato de Doña Bianca de D'Onofrio, 1953.	164
3.1.9. Retrato de Don Luis D'Onofrio, 1953.	176
3.1.10. Retrato de mujer con sombrero, 1954.	189
3.1.11. Dama ayacuchana, 1955.	200
3.1.12. Retrato de Piedad de la Jara, 1956.	213
3.1.13. Retrato de mujer, 1957.	223
3.1.14. Retrato de mujer, 1961.	233
3.1.15. Cabeza, 1961.	243
 3.2. Apreciación crítica	 251
 Conclusiones	 254
 Bibliografía	 263

INTRODUCCIÓN

En la Historia de las Artes Plásticas, y específicamente de la Pintura, es muy frecuente encontrar artistas que en vida fueron, supuestamente, un rotundo fracaso y, sin embargo, después de muertos han adquirido reconocimiento, valoración y fama extraordinaria. En el caso de Sérvulo Gutiérrez no ha sido este su destino, sino que casi desde los inicios de su labor artística, él ha sido reconocido y su arte muy valorado, aunque, sin dejar de suscitar controversias a favor y en contra de su expresión artística. Ha gozado pues de una fama fuera de lo común en el medio local. Iniciaremos la exposición del presente trabajo con el estado de la cuestión acerca de su producción artística para luego plantear nuestra hipótesis, y a continuación, mostrar nuestras investigaciones acerca del lenguaje pictórico de su obra, en el género del retrato.

José Flores Araoz, en su artículo “El Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad de San Marcos,” publicado en *Cultura Peruana*, noviembre – diciembre de 1951, después de criticar la actitud del jurado por no haber cumplido con más de un punto del reglamento del concurso para los artistas plásticos, muestra su extrañeza porque no lo conformó un solo peruano. A continuación comenta las obras de pintura y luego las de escultura, indicando que al concurso se presentaron doscientas obras pictóricas que al pasar por el tamiz se redujeron a cuarenta y seis, todas ellas óleos, a excepción de dos gouaches. Remarca que en cuanto a pintura, en su conjunto, “la muestra exhibida fué una de las mejor logradas en los últimos veinte años”. El jurado

otorgó el primer premio a “Composición con dos figuras” de Juan Luis Pereira, joven que residía en Holanda; el segundo premio a Ugarte Eléspuru por “Chola frutera” y el tercero a Fernando de Szyszlo por “Composición”. Comenta de éstas y de otras obras, y sobre Sérvulo manifiesta lo siguiente:

Otro de los casos insólitos lo tenemos en Sérvulo Gutiérrez, ese autodidacta de recia personalidad artística y bohemia incorregible que después de abandonar la escultura para dedicarse -con ventaja- a la pintura, disciplina en la cual ha venido trabajando en los últimos años, al presentarse a concurso, tanto en escultura como en pintura, ocurre que no se le considera ninguna opción en este último arte mientras que, en escultura obtiene el segundo lugar. Esta circunstancia abre una interrogante: ¿quiere esto decir que Sérvulo debe dejar los pinceles por la arcilla o el cincel nuevamente? ¿o es que simplemente sus actuales muestras pictóricas de rabioso expresionismo no fueron dignas de la atención o del gusto de los miembros del jurado?” (*Cultura Peruana*, Año XI, Vol. XI, N° 51, Lima, noviembre – diciembre 1951).

En octubre de 1961, el Instituto de Arte Contemporáneo organiza una EXPOSICIÓN- HOMENAJE a Sérvulo Gutiérrez. En el prefacio del Catálogo “Sérvulo” publicado por el I. A. C., Juan Acha, “en calidad de prologuista” delinea el perfil del pintor bajo el título “La pintura de Sérvulo”. En el indica, a expensas de muy pocos cuadros a la vista y del recuerdo que se sucede a lo largo de diecinueve años (1942-1961), la definida impresión que producen algunos óleos de diferentes etapas y que en la obra de Sérvulo se agudiza el problema del artista con su medio, “de donde se desprenden múltiples implicaciones: predestinación-realización; nacionalidad-universo; individuo-colectividad; bohemia-arte; etc.” (s.n.p.). Señala que su obra tiene un perfil de caracteres definidos, que en ella se encontrará “el tenor temperamental” como rasgo predominante, dado que “cada trazo, cada color lleva el sello inconfundible y elocuente de un sincero estado del espíritu”, que se expresa fielmente y que expresa el contorno que sentía y amaba y, además, de sentir “el placer de pisotear prejuicios; era su razón de actuar. Y esto define su bohemia y su obra” (s.n.p.). Acha, asimismo, nos informa que en su pintura toma “la figura para desgarrarla, aunque no la llega a negar con la

supresión”, y su preferencia para expresarse con los colores elementales: el rojo, el azul y verde puros, y el negro, antes que inventar colores propios.

Por el temperamento vital de su obra, ve en ella su evolución y destino humanos y determina tres etapas de la misma: monumental, desde 1942 hasta 1946; expresionista, desde 1946 hasta 1954 y mística desde 1955 hasta 1961.

La monumental principia en 1942, año en que Sérvulo regresa al Perú. En ésta trata de alcanzar ideales académicos: armonía de tonos suaves, ejecución esmerada, estriado ordenado, acentuación en el volumen y en la línea. Ejemplo “Claudine”, 1942. La pintura de este periodo “es pausado, sin pasión y algo enigmático porque un sentido espacial imparte soledad a las figuras a la par que las monumentaliza”. En lo formal es “claro y definido: línea franca y segura y volumen que va hasta el relieve”. Esta época culmina con “Los Andes”, 1943, un óleo que “revela dotes manuales, pero aun sujetas a ideas literarias”. (s.n.p.).

La etapa expresionista, va desde 1946 hasta 1954. Se puede establecer el principio de su búsqueda cromática en 1946 con su retrato “Doris”; en ese mismo año se inicia su época expresionista que culmina en 1954 con la exposición en la “Galería Lima” de 33 óleos. Acha nos indica que en “esta época hay todo un desbordamiento en el color exuberante y sensual, y en la vorágine de trazos espontáneos, casi automáticos (...) Los lienzos llamados “Figuras” son despojados de toda forma alusiva para dejar unos cuantos rasgos faciales”. Hace hincapié en que los paisajes reciben una carga expresionista aun mayor, con el color deslumbrante y las pinceladas, “guiadas hacia una expresividad, más visceral que de alcances creadores”. Añade: “Hoy, no cabe sino admirar cómo la obra de esta etapa se acerca a la pintura universal (...) alcanza significación tan sólo si se mira esta época desde el ángulo vanguardista” (s.n.p.).

Época mística, desde 1955 hasta 1961; nombre dado por el rumbo de la vida personal de Sérvulo. Nos manifiesta que desde 1955 no realiza obra de importancia alguna, que los “Cristo de Luren” y las “Santa Rosa” se repiten constantemente, como si el artista hubiese entrado en ofuscación y principiase a buscar y de tanto no encontrar, se vuelve místico. Trata “el rostro de Cristo en todas las gamas y simplificaciones” desde “un lila complaciente hasta el de un negro tenebrísimo; desde los trazos miméticos hasta las manchas –las últimas- que bordean el abstraccionismo.”... “Epoca ésta de silencio desesperado”. (s.n.p.).

Juan Acha finaliza afirmando que si “pensamos en nuestra pintura y la recorremos, es forzoso afirmar que la obra de Sérvulo se destaca por su rotundidad y por las grandes posibilidades que llevó en su interior”. (s.n.p.).

En el mismo Catálogo “Sérvulo” publicado por el I.A.C. en octubre de 1961, Juan Ríos nos presenta su escrito “Sérvulo, el hombre”, en el cual refiere que lo conoció en París, una noche del fatídico año 1938, en que la sombra del nazismo comenzaba a extenderse por Europa, manifestando que “Sérvulo entró en el Barrio Latino como un potro salvaje en un refinado invernadero”. A continuación lo presenta como: “Inocente, alegre, vital, enciclopédicamente ignorante, producía la impresión de una fuerza de la naturaleza encerrada en un menudo y eléctrico cuerpo de hombre. Muy poco quiso saber de galerías y museos, y nada absolutamente nada, de escuelas o academias. Ingenua, casi deportivamente se dejó ganar por la bohemia.” (s.n.p.).

Da a conocer que la segunda guerra mundial lo trae a Lima, y en exposiciones realizadas presenta dramáticos retratos y naturalezas muertas. En esas obras su composición era sólida y su gama, sorda y angustiosa. Seguidamente agrega: “En 1943 logra con excepcional intensidad - en la trágica y simbólica tela que llamé “Los Andes”-

la subconsciente obsesión que inspiró sus primeras obras”. Luego indica que dos años después, en su breve visita a Buenos Aires, cultivará el estilo riguroso y exacto. Y a partir de 1946 su paleta se transforma. “Cual incendiado oleaje, los elementales colores de la selva y de la sangre invaden su pintura”. (s.n.p.).

Sobre su obra en general, Juan Ríos, opina que Sérvulo nunca creyó en el “arte por el arte” ni aspiró a la ambigüedad de “estar al día” y sólo por azar coincidió en ciertos aspectos del “manchismo”. “No buscaba inspiración en las revistas especializadas, sino en la vida misma; en la vida de los seres, del horizonte y de la tierra”. (s.n.p.).

Puesto que no era modista, no pueden seguirse en su obra las contradictorias fluctuaciones de la moda, “su creación fue intuitiva; y su gusto desigual”. Piensa que “la falta de cultura, paciencia y autocrítica le impidió desarrollar las extraordinarias posibilidades de su talento”. Y repite lo que escribió en 1949, “Sérvulo significa, para nuestra pintura contemporánea el descubrimiento del instinto. Desde los alfareros de Nasca y los tejedores de Paracas, ningún peruano nació dotado de tan espontáneo e imperioso don estético (...) Su originalidad era profunda porque estaba enraizada en los orígenes.” (s.n.p.).

Nos refiere que para él, la creación no fue “cosa mental” sino “cosa vital” y que detrás de sus cuadros no hay un artista sino un hombre, y finaliza diciendo: “Cuanto fue amor y dolor, esperanza y desesperación, llanto o sonrisa, se ha transformado en obra”. (s.n.p.).

En el año 1967, en “Veintinueve años de pintura en el Perú (1938-1967)”, que es el texto de presentación del catálogo de Exposición, organizada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima con motivo de cumplir su 29º Aniversario, Juan Acha

traza un panorama general de 29 años de la pintura peruana señalando periodos y características que a continuación indicamos: De 1938 a 1948 irrumpe la “Escuela de París” que colisiona con el Indigenismo, la lucha está centrada en el tema pictórico y en ciertos modos de pintar y de comportarse. De 1949 a 1959 es el abstraccionismo que invade nuestro medio, se suscita un anti-figurativismo y el anti- abstraccionismo que termina en una postura reaccionaria. Ambas, posteriormente periclitán. De 1960 a 1967 predomina el abstraccionismo lírico, especialmente en su modalidad “gestual”. Nos refiere también que en 1966 aparece el op, pop, happening y ambientaciones.

En cuanto al espíritu de los artistas, nos manifiesta que los jóvenes “comienzan a sentir la necesidad de cambiar su misma mentalidad, con el objeto de crear estéticamente y poder fraguar la identidad colectiva”. (s.n.p.). Ponen en tela de juicio todo lo referente a lo substancial del arte y de nuestra idiosincrasia, para poder asir los nuevos conceptos de la realidad, lo cual equivaldría a superar nuestro modo de ser endémicamente romántico. Reafirma y concluye con lo siguiente: “El hecho de que nuestros pintores jóvenes hayan centrado el problema artístico en la transformación de su mentalidad, esto es, en la revisión de las ideologías (falsa conciencia) que nutren nuestra idiosincrasia, nos induce a concluir que estos 29 años últimos sirvieron sólo para consolidar la libertad artística”. (s.n.p.).

En el periodo que subtitula “**1938 - 1948**”, nos da a conocer que en 1938 se fundó dos instituciones: la Asociación de Artistas Aficionados, cuya actividad es dirigida hacia el fomento del teatro y el ballet; y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. En esos años imperaba el indigenismo en los círculos artísticos y oficiales, en estos últimos aproximadamente desde 1933. A continuación nos recuerda que Ricardo Grau retorna al Perú en 1937, y muestra el nivel y la temática de la Escuela

de París, una actitud totalmente opuesta a los postulados del indigenismo. Agrega, que la posición de Grau fue reforzada por Sérvulo Gutiérrez y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, quienes también habían retornado al Perú. En 1943 Sabogal deja la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y Grau la toma desde fines de 1943 hasta 1948. Los pintores anti-indigenistas fueron apoyados por los críticos Juan Ríos y Raúl María Pereira. Así mismo, nos informa que en 1945 funciona la galería “Gesinus-Visser S.A.” y en 1947 inicia sus actividades la Galería Lima, que posteriormente se convertirá en el Instituto de Arte Contemporáneo. Y, para poder dar una idea de la actividad pictórica de la década del 40, menciona a todos los que integraron la muestra pictórica enviada a Viña del Mar en 1946 y, entre los 51 integrantes se encuentra Sérvulo Gutiérrez.

Se ocupa en forma muy sucinta de varios pintores. De Sérvulo nos dice que hasta el 45 pinta con gran sentido de monumentalidad, ejemplo de eso es “Los Andes”, 1943. Entre el 46 y el 48 imparte intensidad y pasión al color y a las deformaciones, que luego “lo caracterizarán y serán llevadas a una gran intensidad estética.” (s.n.p.).

En el periodo de “**1949 – 1959**” nos dice, en el 50 se llevó a cabo la exposición “De Manet a Nuestros Días”, en la que estaban incluidos algunos abstraccionistas. En 1951, en la Sociedad de Arquitectos, Szyszlo expone la primera muestra individual de pintura abstracta, la cual es atacada y rechazada; la defiende y sienta las bases teóricas del abstraccionismo en el Perú; Luis Miró Quesada Garland lo acompaña en la defensa. Continúa Acha con lo siguiente, el año 1954 “es el mejor año de exposiciones de este período: Muestra Mexicana, Abstractos Italianos, Dewasne, Sérvulo, Szyszlo, Dávila y Sabogal; una magnífica confrontación entre las distintas tendencias pictóricas. El 52, ya encontramos funcionando la Galería San Marcos y el 55 el Instituto de Arte

Contemporáneo. El 57 Juan Manuel Ugarte Eléspuru toma la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes.” (s.n.p.).

Asimismo manifiesta, que el año 1954 Sérvulo realiza su mejor exposición y, a su entender, es también la mejor que artista peruano haya realizado hasta ese momento en Lima. “Nunca antes en el Perú el color fue llevado a tal elocuencia pictórica: es exuberante y desborda las figuras. Se trata de un manchismo instintivo y colmado de pasión humana. Estas obras eran ejemplares: Un grito de rebeldía, angustia y pasión las invadían, como censurando las reticencias modosas de nuestro ambiente limeño.” (s.n.p.). Luego nos dice, que pronto, desgraciadamente, la obra de Sérvulo decae a partir de 1955, es la etapa que él ha llamado “mística”, por su repetición constante de la efigie del “Señor de Luren”, expresión de la religiosidad torturada de éste hombre que se veía “acorralado por cenáculos “bohemos”, así como por su sensualidad e instinto”. (s.n.p.). Seguidamente, da a conocer las actividades de Ugarte Eléspuru, Szyszlo, Alberto Dávila, Armando Villegas, etc. y pasa a plantear los resultados de este periodo, en el que “el nivel técnico de la pintura se eleva en este período. Pero ideológicamente se encuentra maniatada por el romanticismo; esto es, por la idea de pintura como espejo del alma o expresión o de la emotividad del pintor. (...). “Todavía estamos lejos del concepto de arte como construcción y acercamiento a nuevos aspectos de la realidad; y más lejos de la idea de arte como autodeterminación y subversión de lo ideosincrásico.” (s.n.p.).

En el periodo de “**1960 – 1967**” refiere que en 1961, inesperadamente desaparece Sérvulo y si bien “su obra y vida habían sido ejemplos de actitud rebelde y apasionada, también nos imparten una lección dolorosa: la rebeldía, la pasión y lo innato no bastan para alcanzar dimensiones universales; es necesario una razón

informada que canalice. Sólo el contrapeso de la mente y la autodeterminación, pueden evitar que se repita tan dolorosa lección.” (s.n.p.).

También informa que meses después se realizó un homenaje a Sérvulo en el I.A.C. donde se expuso una selección de sus obras.

Nos basaremos, ahora, en el libro “Sérvulo” de Carlos Rodríguez Saavedra, publicado en Lima por el Banco Popular del Perú en 1980, en su Colección Pintores Peruanos.

En el mencionado texto la biografía del artista ha sido trazada con bastante detalle acerca de su nacimiento, acontecimientos familiares, su vida personal y amorosa, sus viajes tanto al interior del país, como a la Argentina y Francia, sus retornos al Perú, sus exposiciones, sus triunfos, su hedonismo y su larga agonía, que a la vez marca la destrucción de su pintura. Manifiesta Rodríguez Saavedra que Sérvulo formó parte del grupo de pintores que en la década del cuarenta representó la oposición al grupo indigenista.

Aborda, asimismo, los procesos de su creación artística: En su primera época, pone mucho “interés en los problemas puramente pictóricos que plantean un rostro, un paisaje, un bodegón, cualquiera que fuera su linaje. Todo atributo no inherente a la estructura, la forma y los valores cromáticos del tema le es indiferente. Tal actitud no es el resultado de una teoría y no se plantea, por consiguiente, en un terreno conceptual. Es, a la inversa, la consecuencia de una relación directa, exenta en el primer momento de todo postulado doctrinario o estético con el mundo exterior.” (1980: 68). Este enfoque fue calificado de instinto pictórico dado que no había hecho estudios académicos; pero, según Rodríguez Saavedra, más tarde fue “refinado por Sérvulo empleando una óptica racionalizante que, inventada por los florentinos en el siglo XV,

había sido recreada a su manera por los post-cubistas y entre ellos por su maestro Pettoruti.” (1980: 68). Posteriormente, en su periodo expresionista, abandonaría el análisis de lo objetivo y esto, “no es para sustituirlo por una teoría sino para permitir a la creciente inestabilidad de su espíritu proyectarse sobre su pintura, apoyándose sobre las parcelas de la realidad que exaltaba para expresar su desorden.” (1980: 68).

En su viaje al Cusco en 1943 pintaría su gran desnudo llamado “Los Andes”, nos recuerda que a dicha obra se ha convenido en señalar como la más representativa de la identificación de Sérvulo con el Perú profundo y opina que el dramatismo gestual de este cuadro traduce “un sentimiento personal de soledad metafísica” (1980: 72). Señala a continuación que Sérvulo no fue un pintor de ideas y que el caso de “Los Andes” no volvió a repetirse. “Ajeno a los problemas teóricos e indiferente a las metas sociales del arte, este país, en cambio, le era entrañable y su tierra, cielos, árboles, rincones urbanos y habitantes fueron siempre el auténtico punto de partida de su creatividad.” (1980: 72). Siguiendo con el estudio de las fases de su creación, en forma muy didáctica nos hace ver la superación de pintor al de escultor que tenía su personalidad. Y esto se ve en su primera exposición individual en diciembre de 1943, en la Asociación de Artistas Aficionados y con ello además, el comienzo de su fama. A principios de 1944 culminaría su periodo inicial. Es a partir de entonces, cuando decide ordenar sus impulsos dentro de un sistema racional y, quizá considerando que la crítica le señalaba la carencia de disciplina en su pintura y escultura, resuelve viajar a Buenos Aires, en una actitud voluntaria, a estudiar con el maestro argentino Emilio Pettoruti. Las enseñanzas de éste maestro le sometieron a una disciplina severa que luego él utilizará cada vez más libremente hasta renunciar totalmente a ella.

Su más alto grado de realización lo cataloga entre los años 1945 y 1953, en ellos se da “una coherencia evolutiva del impulso expresivo y del control estético” (1980: 24). De este periodo serán “Retrato de Claudine” (1945), los dos retratos de Doris Gibson, “Autorretrato” (1950) y “Bodegón” (1952). Refiriéndose a este periodo dice: “En el primer momento su pintura está todavía gobernada por un equilibrio entre la intensidad de la expresión, que tiende a manifestarse a través de un trazo impulsivo, y el concepto de la reducción de la forma a su estructura, a sus planos esenciales, conforme a las lecciones que había recibido de Pettoruti” (1980: 24). Compara a continuación el óleo “Azoteas”, pintado en Lima en 1945, con uno similar pintado meses antes en Buenos Aires. De éste dirá “El diseño es lineal, marcados los contrastes de luz y sombra y los colores definidos”, mientras que en “Azoteas” utiliza la mayor simplicidad “para lograr una estructuración de volúmenes más económica, más depurada, más limpia”. Luego se refiere a los retratos de Doris Gibson. Del retrato con una flor opina que el diseño es duro “enfaticando la forma y la construcción del rostro; los planos de color son compactos y en el conjunto existe un recogimiento” (1980: 24) y del retrato con el vaso nos dice: “la pincelada es libre, casi discursiva: diseña y modela la forma al mismo tiempo y produce una sensación de vitalidad y de ligereza.” (1980: 26). Asimismo, refiere que en ambos retratos los volúmenes son tratados en planos sintéticos, tienen reminiscencia fauvista y están dentro de un esquema expresionista “todavía contenido y que Sérvulo iba a liberar a partir de entonces” (1980: 26). Del “Autorretrato” de 1950 observa que abandona los contornos y su ejecución es en base a la gama de rojos con apoyos de negros y azules, y son los dos planos del color los que construyen la cabeza. Considera la obra maestra de este periodo a “Bodegón” de 1952, en el cual el artista utiliza los mismos colores de las obras anteriormente mencionadas a los que agrega el amarillo, y señala “esta tela traduce en una vibración orgánica la exaltación mutua del

color y de la forma”, y está muy distante de los “Bodegones” españoles del siglo XVII así como de los flamencos, holandeses y franceses del mismo periodo. “En este “Bodegón”, por el contrario, sus elementos –las frutas, la botella, las flores- parecen animados de una vida propia, creando una atmósfera extraña, ardiente, en toda la tela”. Así pues, aquí “la necesidad de expresión y la libertad creativa utilizan y quiebran simultáneamente, como en toda obra maestra, las reglas del arte.” (1980: 26).

Nos da a conocer que en la segunda quincena de diciembre de 1952 expone en la Galería de Lima y por tal motivo el día 26 Sebastián Salazar Bondy escribe en “La Prensa”: “Sérvulo es un pintor de pasión. La vigilancia racional no es su facultad”. (Citado por R.S., 1980: 28). A partir de entonces, continua Rodríguez Saavedra, se acentúa progresivamente el carácter expresionista de su pintura. Y en 1954, anunciando la exposición que inauguraría el 14 de junio en la Galería de Lima, Salazar Bondy, en el mismo periódico, dice: “había ingresado en una etapa de creación que representa su más viva madurez”. “Hasta hoy... no había llegado Sérvulo a esa cima superior donde se consagra como un hecho enorgullecedor para nuestro arte”. (Citado por R.S., 1980: 30).

Rodríguez Saavedra, plantea, el “caso de Sérvulo patentiza mejor que ninguno la naturaleza de la influencia de la cultura pictórica francesa –su profundidad, su aporte- y, de contragolpe, el problema que plantea sus inevitables límites en el Perú o si se quiere, en América.” (1980: 45). Nos manifiesta que a lo largo de su vida la pintura de Sérvulo sigue un paralelo retardado con algunas etapas de la pintura francesa, fue el último artista peruano formado en lo que se llamó la Escuela de París, que se adhirió al método post-cubista; pero señala que, lo que confiere un carácter singular a su pintura proviene de la liberación de su poder creativo que opera en oposición creciente a su misma formación francesa.

La primera influencia debió recibirla durante su estadía en París y se condujo fuera de toda educación sistemática. La segunda, la recibe en Buenos Aires, cuando estudia voluntariamente con Pettoruti. Y la tercera, en Lima, con Ricardo Grau; artista éste que poseía un singular tacto para el modelado, un refinado sentido del color y una pincelada segura y leve. Estas cualidades influyen en Sérvulo quien adquiere una gama restringida de tonos sordos, ocre, sepia; las dimensiones de sus telas se vuelven más grandes, luego se desvanece el “contorno geométrico de los volúmenes, las formas emergen a través de pasajes no lineales y la luz misma se deslía en veladuras. Lo pictórico en el sentido de Wölfflin, ha reemplazado a lo lineal.” (1980: 54 y 56). Nos indica que el retrato de Luis Ortiz de Zavallos de 1945, pertenece a este periodo.

Recuerda que el expresionismo consiste “en la proyección sobre el tema por el artista de sus predeterminaciones ideológicas, fijaciones irracionales, grabaciones subconscientes o vivencias emocionales” y que, el “expresionismo, antes que un concepto estético, es el modo de existir de una personalidad singular”, y considera a Sérvulo como “el más importante pintor expresionista del Perú porque es el único para el que esa tendencia es, antes que nada una condición espiritual y, por consiguiente, su inescapable modo de existir.” (1980: 62). Refuerza su opinión con la respuesta de Sérvulo a la “Encuesta sobre la pintura” que en enero de 1944 diera a la revista “Nuestro Tiempo”. Para él la pintura es “en fin, la búsqueda de formas que sean una expresión de la angustia y una tentativa de explicación del misterio de una “razón de ser””. (Citado por R. S., 1980: 62).

Asimismo, Rodríguez Saavedra, nos indica que en Sérvulo hay un apetito vital y una necesidad de expresión que se alientan simultáneamente. “Su verdadera vocación fué la felicidad, entendida como plenitud vital.” (1980: 76). Artísticamente se

desenvolvió entre la seriedad del grupo indigenista y la llegada de algunos artistas radicados en Europa. “Extraño a la educación académica tradicional e indiferente a los postulados socio-políticos del arte, Sérvulo aportó a la pintura peruana una frescura y una concentración sin precedentes” (1980: 80). Nos da igualmente luces de su necesidad de expresión estética, de las fases de su creación, al señalar “A lo largo de su vida Sérvulo fué eliminando de su obra las capas de enseñanza que había recibido de otros pintores – a la inversa de los académicos, que las consolidan- a fin de dar salida y expresión a una cosmovisión personal de intensidad insólita en la historia de la pintura peruana”. (1980: 86).

A continuación nos refiere “La derrota final de la pintura de Sérvulo –no de su capacidad creativa- se produce en su batalla con el concepto y el lenguaje pictórico” y que el sistema cultural “no era el suyo y frente al cual le fue imposible crear otro de reemplazo” (1980: 88). La sociedad en que se desenvolvía, o más propiamente “la mediocridad del medio”, no ayudaría para nada a una solución positiva para su creación artística, sino que al contrario, festejándolo, esa sociedad también estaría festejando su propia frustración, a excepción de unos pocos auténticos amigos del artista.

En el año 1998, la Fundación Telefónica del Perú y el Museo de Arte de Lima realizaron la exposición: “Sérvulo Gutiérrez 1914-1961”, en los ambientes del mencionado Museo. El catálogo de la exposición está precedido por dos presentaciones; una de Élide Román y otra de Luis Eduardo Wuffarden.

Román, en su artículo “Sérvulo. Itinerario de una imagen”, opina que si bien es casi imposible separar su obra de su historia personal, es necesario desligar de apasionamiento el análisis para ir a una amplia y clara comprensión de su lenguaje plástico, a su vocabulario personal, con el propósito de encontrar indicios, claves que

permitan elaborar la hipótesis para la comprensión de la obra. Para luego trazar un panorama de su trayectoria personal, infancia, adolescencia, el box y nuevas ocupaciones, su estadía en Buenos Aires, en París y su retorno a Buenos Aires y Perú, siempre correlacionándolo con el contexto social, económico y político de cada momento y llega así a una de las partes centrales de su artículo que subtitula “1940/49. Aprendizaje y búsqueda”. En ésta nos propone algunas hipótesis sobre la construcción o “la creación de una gramática plástica que Sérvulo ha logrado en base a una extraordinaria capacidad de asimilación y procesamiento” (p. 22). Esto, nos dice, “puede rastrearse, a través de su producción de estos años, una prolija observación de la obra de artistas que le interesaron” (p. 22 y 23), lo que se corroboraría con la mención reiterada, por parte de Sérvulo, de los nombres de Van Gogh, Masson, Braque, Picasso, Matisse. Estos nos darían claves para conocer los intereses que tuvo a nivel plástico.

Seguidamente, observa que en el dibujo, Sérvulo progresivamente va perdiendo rigidez y adquiere mayor soltura y refinamiento, mayor destreza y seguridad en el manejo de la línea. Y lo mismo hace con el color, en el cual experimenta diversas técnicas: óleo, acuarela, témpera, tinta. Esta acción es un método personal y peculiar de aprendizaje de la pintura y señala como hipótesis, que “sólo trata de desentrañar, capturar, detectar los diferentes elementos sensibles y figurativos utilizados por el artista para construir las imágenes que despliega en su lenguaje.” (p. 23).

De los ejemplos que propone, se puede deducir que Sérvulo ha tomado el lenguaje plástico de algunos artistas; la idea de lo envolvente y cerrado, aunque más simplificado, de “Maternidad” (1938), provendría de “Mujer en un sillón” (1927), y “Mujer en un sillón rojo” (1932), ambas de Picasso; la idea de volumen expresionista de “Los Andes” recuerda a “Campesinos durmiendo” o a las “Tres bailarinas” (1919),

también de Picasso. Las “Bañistas” y “Paisaje con puente”, ambas de 1943, estarían relacionadas con obras de Cezanne; “Cabeza cubierta con un paño”, c. 1948/50, relacionada con “Cabeza de aldeana” (1885), de Van Gogh. Matisse, estaría presente en cierta utilización del color y en los dibujos de línea precisa. “La sirena” (1946), nos refiere, es una interpretación de cuadros de Dalí, quizás “El fantasma de Vermeer de Delft” y “El destete del mueble de comer”, ambas de 1934.

Señala Román que el estudio inteligente realizado por Sérvulo de estos artistas decisivos para el arte contemporáneo, los ha transformado en rasgos propios, definitivamente personales. A continuación, indica el cuidadoso y tenaz aprendizaje que Sérvulo va realizando, y esto es visible en sus pinturas tempranas, como “Joven de espaldas”, (1940) y “Flores”, (1941); en algunos paisajes, “La estación de Monserrate”, “Huerta de Huancané”; luego, se da la aparición de los desnudos y los retratos que serán una constante en su producción. De éstos opina que son “especialmente vivos, cargados de una emocionalidad contenida y administrada con exactitud,... realizados con un tratamiento sobrio, casi seco, apoyados en un uso indirecto de la luz, perfectamente acomodada a la intención de mostrar un carácter.” (p. 24). Agrega que en esta etapa y en estos retratos se puede detectar una propuesta paralela a la de Ricardo Grau.

Nos recuerda que en 1944, viajó nuevamente a Buenos Aires, donde tomó contacto con una figura decisiva para él, Emilio Pettoruti (La Plata 1892-París 1971). Igualmente, manifiesta que ha podido conocer por vía testimonial la amistad que tuvo con un grupo de artistas de La Boca, Fortunato Lacámara (1887-1951), Horacio March (1899-1978), Onofrio Pacenza (1904-1971), pintores del paisaje urbano, de colores alisados y atmósferas extrañas influidas por la pintura metafísica. Productos de esta propuesta serían en Sérvulo “Techos de Buenos Aires” y “Techos de Lima”.

Pettoruti por esos años afirmaba que la obra de arte “debe reunir como condición esencial lo geométrico, la claridad, el análisis y, sobre todo, el orden;” (citado por E.R. p. 26). En sus enseñanzas establecía la idea como concepto de forma; enseñaba a ver. De la observación “obtenía los elementos a descomponer para volver a realizar una ‘construcción’ de la imagen, construcción que implica una reflexión tratando de desentrañar esencias.” (p. 27). De acuerdo con Román esta “influencia del concepto, aunque no de las formas”, se habría grabado fuertemente en Sérvulo y lo tendrá en cuenta en su trabajo. Como resultado de esta experiencia, a su regreso, en la exposición que realizó en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en noviembre de 1945, presenta los paisajes urbanos ya mencionados, bodegones y retratos que ilustran estos conceptos; por ejemplo, “Autorretrato” (1945), y el retrato de “Claudine” (1945). Pero indica que muy pronto Sérvulo rompe estas pautas porque comienza aparecer en su pintura la fuerza incontrolable del color y al mismo tiempo la liberación de las formas. Asume un expresionismo al principio controlado, más luego se desborda y gana autonomía en el transcurso de los próximos diez años. “Es esta una etapa donde rojo y verde, y en menor grado el amarillo, dominan su paleta. La pincelada es nerviosa, suelta, corta, imprecisa. El dibujo se resuelve en las formas de color. (...) “comienza a surgir el producto de la interioridad, los impulsos inmediatos, las sensaciones primitivas. El interjuego cromático así planteado logra con éxito su propósito expresivo.” (p. 28). Son expresiones de esta modalidad “Retrato de Doris Gibson” (1946), “Retrato de Chepa Valencia de Schwab” (1947), y el “Autorretrato” (1950).

En la siguiente parte que subtitula “1950/1958. Apogeo y afirmación”, Román, afirma que este proceso de ruptura de formas sigue su curso indetenible y, pese a su rechazo terminante hacia cualquier abstraccionismo, su pintura se encamina hacia ella como hacia un abismo, no por su voluntad, “sino por un natural desenvolvimiento que

tiene que ver con procesos de pensamiento profundo gobernando el gesto y el recurso.” (p. 28), por lo tanto su pintura de este periodo estaría a “medio camino entre esta abstracción nunca reconocida y un expresionismo de línea sinuosa y vibrante, compuesta de grafismos, manchas, volutas, puntos blancos, estrías”, y estas características se encontrarían en obras como “Don Juan” (1952) y “Bruja” (1953), entre otras. Igualmente, refiere que sus paisajes después de 1950 se convierten en un concepto de paisaje donde algunos elementos mínimos sugieren más no describen y juega con sus acrobacias cromáticas. “Vibrantes y alejados de todo quietismo, en ellos ha sabido sugerir calor y bruma, humedad y vida.” (p. 29). En cuanto a los huarangos, opina que se tornan en símbolo de su tierra.

De sus “Santa Rosa” señala que tienen características peculiares y que su notoria ambigüedad las hace depositarias de muchas notas ajenas a la santidad. De sus Cristos, que evocan al Señor de Luren pintados con una vehemencia obsesiva reflejando tristeza, miserias, abandonos, sufrimientos y estupores. Frente a estas insistencias temáticas, Sérvulo ha desplegado el más increíble abanico de posibilidades técnicas.

Finaliza su presentación subtitulándola “Fin del camino”, en ella manifiesta que la euforia vital, desbordada, que caracterizó su etapa fecunda, está ausente y pese a que esta etapa final ha sido categorizada como ‘mística’ le parece más bien aproximarse a una catarsis. Nos recuerda acerca del artista: “No provino de ninguna escuela o grupo ni dejó discípulos. Es muy probable que no llegara a saber que, al mismo tiempo que él, en Nueva York, un grupo de artistas recibían consagración y honores, precisamente por haber llegado a sus mismas conquistas.” (p. 30). Y que ha dejado una obra que aporta un punto fundamental en la pintura peruana del siglo XX.

El artículo de Wuffarden se denomina “Entre los límites de la modernidad. Sérvulo Gutiérrez y la generación de los “Independientes”. Considera que el eje central de su obra es la construcción de una subjetividad individual a partir de un aprendizaje libre, estimulado por el fugaz contacto con las vanguardias figurativas.

En la parte titulada “Inicios cosmopolitas” nos refiere que en París en 1938, se muestra interesado en los simbolistas, Van Gogh, Cézanne, Gauguin y el Picasso clasicista. En ese año continuaban los debates entre los partidarios de la abstracción y los defensores de diversas formas de realismo; Sérvulo se inclinaría por los defensores de la figura. A su regreso a la Argentina en 1939: “Quizá el ambiente artístico algo refractario de Buenos Aires explique su sintonía más explícita con pintores brasileños del nivel de Cândido Portinari y Emilio di Cavalcanti, Anita Malfatti y, quizá, Tarsila do Amaral.” (p. 34). Su obra artística se define a su regreso al Perú, en 1940.

En el año 1937 se forma la Asociación de Artistas Independientes; el liderazgo ideológico de la misma recaería en Ricardo Grau, quien había retornado al Perú ese mismo año. En 1939 inicia sus funciones la Academia de Arte Católico, antecesora de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, cuyo director, Adolfo Winternitz, impone una orientación pedagógica distinta a la de la ENBA, “privilegiando la expresión individual por encima de cualquier postulado ideológico. Todas estas circunstancias marcaron el inicio de la crisis indigenista, que alcanzaría su punto de quiebre en 1943, cuando Sabogal renunció a la dirección de la Escuela de Bellas Artes,” (p. 34). Continúa Wuffarden: “En la práctica, la vertiente modernista que llegó al Perú se había convertido en un academicismo alternativo al tradicional. De ahí la adhesión del grupo hacia la figura y a los géneros pictóricos, justamente para negar la

preeminencia del tema (...). El tema, por tanto, no era negado: sólo pasaba a segundo plano.” (pp. 34, 35). Sérvulo se adhirió y se mantuvo fiel a estas modalidades.

En la sección subtitulada “Primera exposición. El lenguaje alegórico de los “Andes””, nos refiere que el premio que compartió con Juan Manuel Ugarte Eléspuru, en la exposición Amazónica, le permitió hacer un recorrido por Arequipa, Cusco, Puno y la zona del lago Titicaca, y esto fue decisivo para construir su primera muestra individual que estará claramente dominada por el tema andino y en ella sobresale su composición titulada “Los Andes”.

A continuación, en la parte subtitulada “Buenos Aires-La lección de Pettoruti”, señala que la disciplina impuesta marca el final del periodo formativo y un cambio sustancial en la manera de enfrentar sus temas, obligado a reducir sus formatos, a simplificar los motivos y pensar en términos de espacios y volúmenes fundados en la geometría. Así es como pintará suburbios industriales de Buenos Aires y al regresar al Perú, en 1945, sus “Techos de Lima”, las naturalezas muertas, el “Autorretrato” del mismo año, en el cual el rostro del pintor está modelado sólidamente en medio de una armonía de grises. Este Autorretrato solo admite paralelo con las dos versiones de “Claudine”, ambas de 1945, reducidas a formato de busto, su pincelada lisa va en consonancia con una voluntad clasicista, “ambos cuadros testimonian un estudio analítico en términos de color y modulaciones lumínicas. Semejante nivel de rigor técnico y de exigencia conceptual no tiene equivalentes entre los pintores peruanos de su tiempo.” (p. 41).

En la sección “Regreso al Perú e incorporación a la “bohemia””, manifiesta que en la segunda mitad de los cuarenta hay un cambio estilístico en su obra, son años de agitación personal, de inserción definitiva en la bohemia limeña. En esos años Sérvulo

frecuenta a Grau en la tertulia. En 1946, Juan Ríos publica “La pintura peruana contemporánea”, y en su planteamiento dialéctico la oposición indigenistas/independientes quedaría resuelta por obra de un tercer grupo de pintores, quienes se encargarían de concretar la “necesaria fusión de lo Nacional y de lo Universal”, entre ellos sitúa a Sérvulo. Por lo cual, Wuffarden considera, que Sérvulo se ubicaría en la vía más promisorio del arte local. En 1947 se fundó la Agrupación “Espacio” liderada por Luis Miró Quesada Garland e integrada por arquitectos, literatos, músicos y artistas plásticos. A ellos se sumó, en un primer momento Sérvulo, pero en el siguiente lustro, al convertirse Miró Quesada en férreo defensor del abstraccionismo se distancia de él. En ese mismo año fue fundada la Galería de Lima por Francisco Moncloa y Jorge Remy. Junto a Grau y Sérvulo, expusieron allí Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras y Emilio Rodríguez Larraín, primeros cultores de la pintura no figurativa. Hacia 1946, Sérvulo, abandona la manera ceñida y la contención formal aprendidas con Pettoruti, retoma las deformaciones “de su primera época, las agudiza y les impregna una energía inusitada. Pero la mayor novedad reside en el tratamiento del color al que impone cierta intensidad fauvista” (p. 43). Asimismo, se refiere al ambiente nocturno limeño de esos años formado por políticos, intelectuales y artistas, en los cafés el Negro-Negro y el Zela en la Plaza San Martín, el Viena en el jirón Ocoña y el Dominó en las Galerías Boza. Sérvulo los frecuenta y dibuja sobre papeles comunes, servilletas y manteles, realizando una producción paralela a la destinada a las obras para las galerías.

En “Desmaterialización de la forma: hacia el “paisaje mental””, Wuffarden, señala que en los cincuenta “su veta expresionista sigue una progresión inexorable, el pintor y el personaje se confunden.” Los paisajes pasan a ocupar el lugar central de su producción. “Compuestos como estallidos o remolinos de color, los paisajes de 1952

revelan el sentido catártico”, y “dan cuenta de un nuevo paso en la marcha inexorable hacia la liberación de la forma”, pero “este avance decisivo hacia la desmaterialización de la forma no constituyó un paso previo a la abstracción, sino todo lo contrario: una alternativa frente a esta nueva corriente.” (p. 46). En la exposición de 1952, sus retratos van desde la sólida cabeza de Dora Moreno hasta el Don Juan, cuyo semblante imaginario está construido con espontaneidad a partir de gruesas texturas. Sus retratos imponen un estilo que va a contracorriente de las convenciones conservadoras del género de esos años, el retrato de Elvira Miró Quesada (1954), sería el más logrado de una serie. Nos recuerda que Luis D’Onofrio, industrial de origen italiano, se convertiría en su mecenas a partir de 1952; fue él quien le financió la exposición de 1953 en Le Minuit, club nocturno de Lima. Posteriormente, “la factura de sus retratos despliega una libertad de recursos bastante mayor”, que irán “adquiriendo calidades de ensoñación o de grandeza arquetípica” (p. 49), pertenecerían a estas características el retrato de Mary de Soldi, la “Mujer con sombrero” o los retratos imaginarios “La Bruja” y “Mujer con flores”. Todas estas obras recorrerán las salas de Lima e Ica en 1954, año culminante en su carrera, tres muestras sucesivas y récord de precios y ventas.

En la sección “La etapa final: mitos, devociones, arquetipos”, Wuffarden plantea que uno de los ejes centrales de su pintura en la segunda mitad de los cincuenta son las devociones, los mitos o los íconos religiosos que dan forma a la piedad colectiva en torno a las imágenes del Señor de Luren y Santa Rosa de Lima. Sus Cristo, ya sea dibujados o pintados, tienden a la frontalidad y al esquematismo y la atención se concentra en el rostro y no en la imagen completa de Cristo. En sus Santa Rosa, sus atributos de santidad suelen entremezclarse con la búsqueda de aquellos arquetipos ideales que subyacen en sus mejores retratos femeninos.

Finaliza Wuffarden con “Leyenda versus fortuna crítica”, indicando que la fama póstuma de Sérvulo no hizo sino acrecentar el mito creado en vida. Surgido de una familia provinciana de tradición artesanal, parecía reunir todos los ingredientes de una vida aventurera. Según su parecer, reeditaría la imagen polifacética del artista renacentista. “Es a la vez pintor, escultor, ceramista e incluso escribe poesía por momentos. Más que galeristas, cuenta con el apoyo de “mecenas” que anticipan el pago de sus cuadros, cancelan sus deudas y mantienen una vinculación directa con el artista.” (p. 55). La “evolución que ha seguido su fortuna crítica resulta significativa. Desde su primera muestra, en 1943, la obra de Sérvulo recibió una respuesta inusual en nuestro medio para un debutante. A ello contribuyó la presencia de una nueva generación de comentaristas aglutinada en la revista Nuestro Tiempo, de la cual formaban parte Juan Ríos y Raúl María Pereira,” (p. 56). En fin, la aceptación fue unánime.

Ahora bien, hasta aquí hemos visto las diferentes maneras de abordar las obras pictóricas de Sérvulo Gutiérrez por parte de los autores a cuyos textos hemos hecho referencia y, también recordemos, que no solo fue pintor sino también escultor. Pero, ¿cómo es así que me he decidido realizar una investigación sobre la obra de Sérvulo? En primer lugar cuando era estudiante de pre-grado sus obras me habían impresionado mucho y quedé con el propósito de saber más sobre las mismas; posteriormente, ya egresado de la Universidad, en el año 1998 he visto la muestra expositiva de la obra completa de Sérvulo en el Museo de Arte de Lima que me ha emocionado mucho y la cual visité varias veces. Es por eso, que para realizar una investigación de post-grado, no quise desaprovechar la oportunidad de conocer su obra con mayor amplitud y profundidad. Específicamente en pintura, Sérvulo, se ha expresado mediante varios géneros, como el paisaje, el desnudo, el retrato y la naturaleza muerta, etc. Para la presente investigación hemos elegido solo el género del retrato. Más, ¿qué retratos

hemos elegido para nuestra investigación?, ¿qué aspectos de cada retrato se ha investigado?, ¿cómo se han abordado esos aspectos?

Nuestra hipótesis de trabajo, es que se identifica en la obra de Sérvulo Gutiérrez el manejo hábil de un lenguaje plástico original y muy personal, único en el contexto artístico de su época.

Una de las características generales de todo artista es que a medida que va adquiriendo madurez sus formas expresivas van cambiando, bien para amoldarse a sus influencias o bien para alejarse totalmente de ellas, Sérvulo no escapa a esto. De los más de cien retratos que realizó, se ha hecho una cuidadosa selección de quince teniendo en cuenta el transcurrir de su producción artística que va desde el retrato académicamente bien hecho, hasta la descomposición total de la figura.

Los objetivos de la presente tesis ligados a diferentes momentos de la trayectoria artística de Sérvulo Gutiérrez, son:

1. Demostrar el paso de la coherencia en la estructura de la composición a la desintegración.
2. Explicar el cambio del color local al uso del color simbólico.
3. Examinar la luz como elemento de volumen a su independización.
4. Analizar el manejo de fondo y figura hacia su unificación.
5. El proceso de la identificación del personaje con el subjetivismo.
6. Determinar los cambios desde la claridad en el diseño al caos.
7. Identificar la evolución de la pincelada meditada a la espontaneidad absoluta.

8. Analizar el cambio de la posición áurea de la figura a su desplazamiento.
9. Demostrar el cambio del uso del ritmo regulado a la libertad rítmica.
10. Examinar el proceso de la técnica depurada a la libre aplicación del material.
11. Examinar la creación de un lenguaje plástico original.

Una vez analizado cada retrato en lo que concuerda con los objetivos anteriormente especificados, realizaremos una apreciación crítica de los mismos y finalizaremos con la presentación de nuestras conclusiones.

La limitación de la presente investigación está marcada por la gran dificultad para ver y analizar las obras originales in situ, dado que en su mayoría pertenecen a colecciones privadas. Se ha dado el caso en que se ha ido en vano, varias veces, a los lugares acordados por incumplimiento de los propietarios.

Creemos que la importancia de la tesis radica en que se está proponiendo una nueva manera de estudio y análisis de la obra de Sérvulo Gutiérrez, por medio de la cual se demostrará que es un pintor que ha creado su propio lenguaje pictórico, de alcance universal y que, por lo mismo, es un pintor original.

Metodológicamente, nos hemos basado en la propuesta de Henrich Wölfflin, dada a conocer en “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte”. Ha sido una guía de mucho valor su planteamiento de que en un artista se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo individual de expresar la forma, o que en cada artista hay un conjunto de signos estilísticos personales como expresión de un temperamento determinado. El estilo como expresión, también viene a ser la de una época y de una

sensibilidad nacional. Plantea que para estudiar los problemas históricos de los estilos hay que analizar la calidad, la expresión y el modo de representación como tal.

1.- La calidad.- Entre Rafael y Rembrandt, por ejemplo, no se trataría de indicar las diferencias que los separan, sino cómo, por diferentes caminos, alcanzaron ambos la excelencia del gran arte.

2.- La expresión.- Es el material urdimbre que está dado por el temperamento, por el espíritu de la época, por el carácter nacional, que informan el estilo de individuos, épocas y pueblos.

3.- El modo de representación como tal.- Todo artista está vinculado a determinadas posibilidades “ópticas”. La capacidad de ver tiene también su historia y el descubrimiento de estos “estratos ópticos”, ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística.

Igualmente, consideramos muy valioso sus cinco pares de conceptos para analizar la pintura, la escultura y la arquitectura de dos estilos diferentes, el Renacimiento y el Barroco: 1.- Lo lineal y lo pictórico. 2.- Superficie y profundidad. 3.- Forma cerrada y forma abierta. 4.- Pluralidad y unidad. 5.- Lo claro y lo indistinto.

Nos valemos de estos conceptos solamente en lo que a la pintura se refiere y en esto, para nuestra investigación, ha sido necesario proponer un par de nuevos conceptos o categorías a los que hemos denominado: Lo concéntrico y lo aconcéntrico.

1.- Lo concéntrico.- Es cuando los elementos compositivos de una obra conducen nuestra mirada a un punto específico de mayor interés, sea por su carga cromática, fuerza matérica, formal o de otra índole que la hacen sobresalir sobre las

demás áreas del cuadro, dicho de otra manera, cuando un punto de interés nos llama más la atención que alguna otra parte del cuadro.

2.- Lo aconcéntrico.- Se da cuando los elementos compositivos de la obra, tanto formales como cromáticos o técnicos, permiten que la lectura visual de la composición fluya por los diferentes lugares del espacio bidimensional sin atracción de interés alguno.

En segundo lugar, nos hemos guiado por el método de estudio de los elementos plásticos, como son la composición, el espacio, la línea, el color, la luz, el movimiento y el ritmo, elaborada por René Berger y especificados en sus tres textos con el título de “El conocimiento de la pintura” que subtitula “El arte de verla”, “El arte de apreciarla” y “El arte de comprenderla”, respectivamente. Esto ha sido un instrumento igualmente valioso porque nos hace tomar conciencia de que el valor de una obra de arte depende de lo que le es propio y se expresa por medios propios, que la obra de arte se presenta como un texto y, para comprender su sentido y apreciar su valor, exige ser “leída” conforme a su naturaleza.

Otra de las metodologías tenidas en cuenta para nuestro estudio ha sido el de Rudolf Arnheim, planteada en “Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador”. De este texto hemos tomado en cuenta sus estudios acerca del equilibrio, la forma y la dinámica; además, hemos tenido siempre presente sus sugerencias de que, nada de lo que el artista incluye en su obra puede ser desatendido. Guiados por la estructura del todo debemos localizar los rasgos principales, explorar su dominio sobre los detalles dependientes y así, la obra empezará a ocupar todas las potencias de la mente con su mensaje.

Finalmente, también nos hemos valido de “Tramas. La geometría secreta de los pintores” de Charles Bouleau, para encontrar, como él indica, la génesis o estructura interna de cada una de las obras que hemos elegido para nuestro análisis y comprobar las soluciones conseguidas en la distribución de las formas en Sérvulo Gutiérrez.

Nuestra tesis está organizada en tres capítulos. El primero, presenta las tendencias estilísticas y técnicas del retrato desde 1939 hasta 1957 en el Perú. Se aborda los producidos por Enrique Camino Brent, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ricardo Grau y Julia Codesido.

El segundo capítulo se refiere a la biografía de Sérvulo, con sus avatares en su niñez, su estadía en casa de su hermano Alberto, quien le enseña restauración de obras artísticas, su incursión en el box, su viaje a Buenos Aires, luego a París, su retorno al Perú y sus éxitos artísticos en Lima. Igualmente, se incluye el contexto histórico social en el que le tocó vivir.

En el tercer capítulo se analiza cronológicamente los quince retratos elegidos para la presente tesis: En cada uno de ellos analizamos el uso de los elementos plásticos como: composición, línea, color, luz, espacio, volumen, trama y ritmo; sin dejar de referirnos al formato y el soporte y, por supuesto, al aspecto técnico, como son la materia, la pincelada y la textura. En el transcurrir del estilo y la técnica en el género del retrato, veremos cómo nuestro artista va modificando, transformando, unas veces por separado y otras en conjunto, los elementos plásticos. Veremos cómo elige los elementos plásticos que le son necesarios para su expresión y los impregna de originalidad. Asimismo, en cada obra analizada daremos una opinión crítica, mediante ella veremos su acercamiento a corrientes artísticas contemporáneas y los aportes de Sérvulo Gutiérrez al arte pictórico nacional e internacional.

Para una mayor claridad en la exposición de la tesis, se ha visto por conveniente el uso de ochenta y tres imágenes acompañando el desarrollo textual de la misma. La imagen del “Indio de Collao” ha sido fotografiada por el autor de la tesis; la fotografía de “Retrato de Marita Fernandini de Ugarte Eléspuru” es de Fernando Kodelja, escaneada del libro *Juan Manuel Ugarte Eléspuru*, publicado por el Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, 1982; la fotografía de “Retrato de Iris Grau” es de Eduardo Moll, escaneada de su libro *Ricardo Grau*, publicada por la Editorial Navarrete, 1989, y, la fotografía de “José Sabogal” es de Joaquín Rubio, escaneada de *Maestros de la pintura peruana. Julia Codesido*, publicada por Empresa Editora *El Comercio*, 2010. Todas las imágenes de las obras de Sérvulo Gutiérrez han sido fotografiadas por Daniel Giannoni Succar y escaneadas del catálogo de exposición *Sérvulo Gutiérrez 1914/1961*, editado por Telefónica del Perú y el Museo de Arte de Lima, 1998.

Agradezco muy especialmente a mis padres, hermanos, a mi hija Alegría, a mi sobrino Armando y demás sobrinos por el generoso apoyo recibido para la elaboración de la presente tesis; es, por ese apoyo y comprensión que ha sido posible.

Mi agradecimiento profundo a la Dra. Martha Barriga Tello, por ser asesora de mi tesis, por la paciencia que ha tenido en animarme a seguir investigando y a sugerirme que lo haga con calma en medio de una permanente crisis de carácter laboral que parecía y parece insuperable, por haber puesto a mi disposición lo mejor de su bibliografía personal sin ningún egoísmo y por sus valiosos consejos del camino a seguir. Asimismo mi agradecimiento a la Dra. Elia Espinosa, por su tutoría y orientaciones en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

La investigación bibliográfica se realizó en la Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Biblioteca

Central de la misma Universidad, en la Biblioteca Nacional del Perú, en la Biblioteca del MALI, todas ellas en Lima, y en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a una beca de investigación de la Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe.

Capítulo I

TENDENCIAS ESTILÍSTICAS Y TÉCNICAS DEL RETRATO DESDE 1939 HASTA 1957 EN EL PERÚ

En el primer capítulo de nuestro trabajo hemos visto por conveniente presentar un panorama muy general acerca de la situación del arte del retrato en el ambiente artístico desde fines de la década del 30 hasta el 57 del siglo XX en el Perú. Para esto hemos elegido obras pertenecientes a varios autores presentadas cronológicamente, abordando sus tendencias técnico estilísticas para, de esta manera, tener una visión general de la retratística en nuestro país y poder diferenciar la producción en este género de Sérvulo Gutiérrez, que es materia de nuestro estudio. Los retratos elegidos para tal fin pertenecen a los siguientes autores: Enrique Camino Brent, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ricardo Grau y Julia Codesido.

1.1. Indio del Collao, 1939

Óleo sobre tela

90 x 90 cm.

Autor: Enrique Camino Brent



En este cuadro el autor retrata a un personaje indígena de la región del Collao. El personaje retratado, de frente al espectador, está ubicado en la mitad derecha del cuadro, figurado desde la cabeza hasta la altura de la cintura. El eje de la figura está dispuesto sobre la línea de la cuarta parte vertical del lienzo. En la mitad izquierda aparece parte del brazo derecho del personaje, detrás del cual se ve en un segundo plano una pequeña porción de cerro, hacia el fondo y en perspectiva en un tercer plano, se ve cuatro construcciones típicas de la zona con techos de paja. Más alejado, ya en un cuarto plano

dos cerros, uno detrás de otro y luego, una franja en diagonal acompañada de líneas paralelas que dan la sensación de la falda de un cerro mucho más alto.

El diseño del personaje así como del paisaje que lo acompaña está realizado mediante líneas delgadas y fluidas.

El rostro del personaje contiene colores terrosos cobrizos característicos de la piel de los habitantes de la zona, enriquecidos con matices ocre y grises violáceos. Las orejas y las facciones definidas con líneas delgadas y fluidas de color marrón oscuro; el cabello trabajado con una mezcla de marrón oscuro con azul. Este personaje lleva puesto alrededor del cuello un manto de color ocre anaranjado con matices terrosos oscuros y con líneas curvas y ondulantes de color rojo que da forma a los pliegues del manto. El cuerpo está cubierto con un poncho marrón oscuro con diseño de líneas delgadas de color marrón claro. En el paisaje, la porción del cerro del segundo plano es de color marrón oscuro en su base y va en degradé a un color más claro hacia su parte superior; en el tercer plano se observa una parte de cerro en tonalidades de blanco y cuatro casas, dos de las cuales se observan completas, tienen paredes blancas, una con puerta de color azul cerúleo y otra con una ventana en marrón oscuro, las cuatro casas con techos ovalados de paja de color marrón claro. En el cuarto plano, un cerro en tonalidades de marrón claro y el otro, detrás, en tonalidades de ocre claro; el resto del fondo, que va desde este cerro hasta el borde superior de la tela, está cubierto con variedad de matices: grises pardos amarillentos, azul cobalto intenso y grises azulinos oscuros.

La armonía del cuadro es de grises contrastados, en el fondo predominan los grises fríos, en el paisaje tonalidades neutras como los planos blancos y los oscuros del

cerro; en el personaje encontramos matices cálidos en el rostro y más elevados en el manto que cubre el cuello, que a su vez contrasta con la oscuridad del poncho.

La luz es tenue y pareja, de tal manera que en casi todos los elementos de la composición no se observa una definición que permita destacar el volumen, a excepción del rostro, donde sí se observa una luz que incide sobre su lado derecho, apareciendo reflejos intensos en la sien y en el pómulos derecho, la frente, el perfil de la nariz, debajo del lóbulo y las fosas nasales, en la comisura superior del labio, en el borde derecho del labio superior y el borde derecho del labio inferior.

La figura es estática, en cambio en el paisaje se observa un cierto movimiento dado por las líneas ondulantes en las siluetas de los cerros y las ondulantes diagonales del fondo.

El ritmo está marcado por los colores y sus tonalidades. En el primer plano un contraste del color fuerte del manto con el oscuro amplio del poncho, y en el segundo plano del cerro, contrastan con los blancos del tercer plano, entrando a continuación a un ritmo suave como son los grises de la lejanía del fondo.

La pincelada es plana y uniforme aplicada en la técnica del óleo con una consistencia de color diluido y transparente, solo en los planos blancos se observa un empaste regular de la materia.

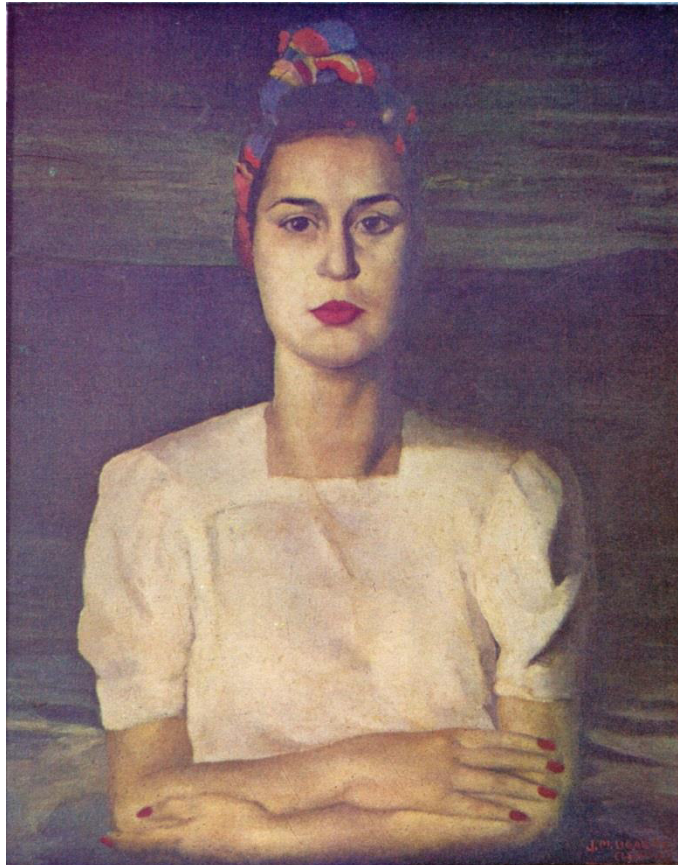
En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se encuentra, en negro, la firma “Camino Brent” y el año “39”.

1.2. Retrato de Marita Fernandini de Ugarte Eléspuru, 1943

Óleo sobre tela

60 x 73 cm.

Autor: Juan Manuel Ugarte Eléspuru



En una disposición central sobre el eje vertical del lienzo se ubica la figura de una dama representada desde la cabeza hasta la cintura. Tiene el rostro ovalado cuyas facciones, muy bien definidas, dejan notar el buen manejo técnico del retrato académico de estilo clásico, en el cual el dibujo se expresa por medio de líneas gruesas y delgadas; gruesas, para las cejas y la nariz, y delgadas para los ojos y los labios. El volumen del rostro, de expresión serena, se da por la presencia del claro oscuro, tiene las cejas pobladas de tonalidad oscura y los ojos grandes de color café, la tez blanca con boca

mediana y los labios rojos, en los que el superior es más delgado que el inferior; la nariz recta y ligeramente ensanchada en su parte inferior y las aletas nasales pequeñas; el mentón grande y partido. La cabellera negra es reducida y sobre la cabeza lleva un tocado, a manera de nudos, de colores vivos, como el rojo, azul, amarillo y negro. El cuello ancho y alargado, su volumen se define por la aplicación del claro oscuro.

El cuerpo está cubierto con un vestido de manga corta, cuyo cuello tiene un corte cuadrado muy reducido. El blanco del vestido, enriquecido con matices de grises azulados, verdosos y rosas, se complementa con los colores del fondo. El volumen del cuerpo no está bien definido debido al color del vestido porque no destaca la luz y la sombra, y más bien se ve todo en un medio tono.

Ambos brazos se entrecruzan sobre el abdomen en el borde inferior del cuadro, el brazo izquierdo debajo y sobre puesto el derecho; en las manos relajadas, se ven las uñas pintadas de rojo carmín.

La luz se observa muy bien resuelta en el rostro y en el cuello y viene en dirección de izquierda a derecha del cuadro; asimismo, esta luz se refleja menos clara en el cuerpo incluyendo los brazos.

El fondo del cuadro se encuentra dividido en tres planos horizontales precisos. El plano central, más ancho en una proporción de la mitad del alto del cuadro. El plano superior, equivalente a la mitad del plano mayor corresponde a la representación de un cielo oscuro, aparentemente de un avanzado atardecer. El plano central, de color verde oscuro, no refleja detalle alguno, solo sugiere un campo abierto. En el plano inferior, el

más delgado, se ven detalles de un suelo con leves surcos horizontales en tonos grises verdosos con pequeñas luces grises amarillentas.

La armonía del lienzo se establece por una gama de grises fríos donde se observan pequeños acentos de color rojo en una disposición triangular que van, desde los rojos y azules del turbante en la parte superior, hacia las uñas en ambos vértices del triángulo en la parte inferior del retrato, complementado con el rojo carmín más importante de la composición de color en los labios.

El tratamiento técnico del color está hecho a base de pinceladas suaves y delicadas.

La composición en general de la obra es estática, compuesta por líneas y planos horizontales definidos, que le dan un sentido de tranquilidad y serenidad al personaje.

Tiene un ritmo de contraste y esto está dado por los tonos claros de la figura con los oscuros del fondo.

En el ángulo inferior derecho del cuadro aparece la firma del autor y el año, en dos líneas de color rojo: “J.M. UGARTE ELÉSPURU 1943”.

1.3. Retrato de Iris Grau, 1948

Óleo sobre tela

115 x 90 cm.

Autor: Ricardo Grau



En una disposición sobre la verticalidad del cuadro y ligeramente hacia la derecha del eje vertical. Se ubica en primer plano la figura de una dama sentada sobre una silla de madera, apareciendo hasta por debajo de las rodillas. El rostro y el torso se dirigen de frente al espectador, mientras que de la cintura hacia abajo se dirige ligeramente hacia su lado derecho.

El rostro despejado, muy bien determinado por líneas de color sombra tostada en la cejas, los párpados, el perfil de la nariz y las fosas nasales; los labios carnosos de

color rojo carmín sobresalen de un medio tono que definen un volumen muy suave del rostro por la delicadeza de una luz cenital natural, que cae sobre el lado derecho de la figura en diagonal.

El cabello esponjoso y ondulante de color café claro llega hasta la altura de los hombros. El cuello se resuelve de manera similar a la del rostro y con la misma intensidad de luz se aprecia a plenitud el pecho, sobre el que se ve el escote de un vestido que cubre la mitad de los senos. Partiendo de los hombros desnudos de la retratada se perfilan los brazos, igualmente desnudos, que caen a ambos lados del cuerpo; la mano derecha, que se posa sobre la falda, sostiene una cartera tipo sobre, de color rojo cadmio; el brazo izquierdo suelto y la mano del mismo, se apoya sobre el borde del asiento de la silla. El vestido que cubre el cuerpo, aparentemente de terciopelo, por el tratamiento técnico que le da acabado al drapeado asemejándolo a dicho material, está pintado en tonalidades de café y con líneas ondulantes que dan forma a las diferentes partes del cuerpo, y las luces y sombras que completan el volumen.

El retrato se complementa, en un segundo plano, con una tela que cuelga sobre el lado derecho de la figura, en forma triangular, desde la parte superior más ancha, un poco más de la mitad de la margen superior del cuadro, hasta casi la quinta parte inferior del borde izquierdo. Esta tela a manera de cortina, se divide en dos zonas; la superior, de gran volumen de color marrón verdoso con dos pliegues muy definidos que le dan movimiento al drapeado; la inferior, de menor volumen y marrón oscuro, con pliegues menores. Tanto la figura del retrato, como la tela del segundo plano, se ubican en un paisaje natural al aire libre, con una luz tenue cercana al medio día, cuyo cielo

gris azulado es más oscuro en el borde superior y desciende aclarándose los azules, llegando hacia el horizonte con una luz gris amarillenta. Del horizonte hacia abajo, en el lado derecho de la figura, se ve el suelo de color terroso en una perspectiva de color. Hacia el lado izquierdo de la figura se observa en perspectiva un pequeño paisaje insinuado con colores grises terrosos, donde se observan arbustos al borde de un camino sobre el que transita hacia el fondo, cansinamente, un personaje vestido de camisa roja y pantalón marrón. Delante de él se ven dos árboles que se entrecruzan, de tallos ondulantes de color marrón claro y follaje ralo y gris; en el horizonte de esta zona del paisaje, se observan elevaciones tenues a manera de cerros.

El tratamiento técnico del color está realizado en pincelada suave y delicada.

La armonía del lienzo en base a colores grises, se rompe con el rojo cadmio de la cartera, a manera de acento de color, que se equilibra con la camisa roja del personaje en el paisaje y el rojo carmín de los labios de la retratada.

La composición rítmica es dinámica, dada por las líneas ondulantes de la figura, en el cabello, los brazos, la silueta, el respaldar de la silla, los pliegues de la cortina y los árboles del paisaje, todas en sentido ascendente, haciendo activa a la figura. En cambio, el ritmo de tonalidades es como una melodía de tres tiempos dada por la fuerza de los oscuros, la intensidad de las luces y la suavidad de los medios tonos.

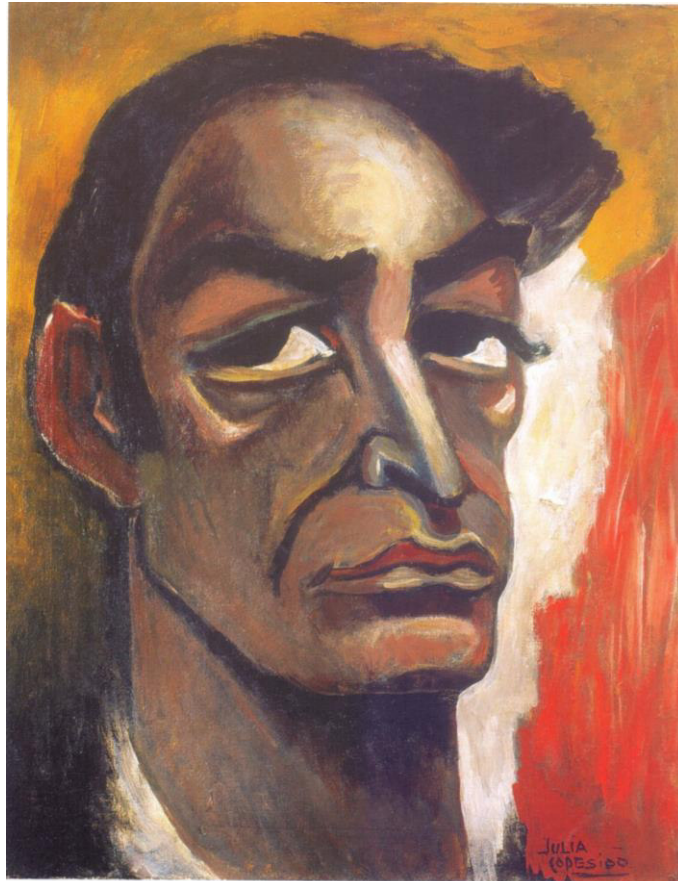
En esta obra no figura la firma del autor ni el año de su producción.

1.4. José Sabogal, 1957

Óleo sobre tela

75 x 60 cm.

Autor: Julia Codesido



En una disposición sobre la verticalidad del lienzo y centrado sobre el eje central vertical, está diseñado el rostro de José Sabogal, ubicado en un ángulo de $\frac{3}{4}$ que ocupa aproximadamente el 80 % del área total del cuadro, abarcando desde la parte superior del cráneo incluido el cabello, hasta la base del cuello. El rostro está estructurado por líneas valoradas muy definidas; así por ejemplo, la rigidez de la línea gruesa de las cejas que denotan abundancia, en la que la del lado izquierdo sale del borde del rostro; dichas formas son características en las facciones del personaje retratado, debajo de las que

aparecen los ojos muy bien definidos con líneas variadas, como la dureza de la línea en los párpados inferiores y la suavidad de las mismas sobre el párpado superior; la comisura izquierda del ojo derecho detallado por una línea corta gruesa oblicua; el borde inferior del párpado superior derecho en dirección oblicua y con una ligera ondulación; el párpado inferior derecho ligeramente caído y definido con líneas que le dan una forma triangular, a manera de ojera. En el ojo abierto el iris cubre casi la mitad del globo ocular. El ojo izquierdo definido por una línea suave en el párpado superior cuyo borde inferior está marcado por una línea gruesa que se prolonga con una pequeña ondulación fuera del rostro dándole forma a las pestañas; igualmente, el párpado inferior con línea gruesa, enmarca un área hacia abajo formando una ojera.

La frente amplia tiene la forma ovalada, sobre la que se ve el cabello no muy poblado alrededor del cráneo, desordenado en el lado izquierdo, que va desde la ceja izquierda hasta la parte superior de la oreja derecha, continuando con una pequeña porción hacia abajo, dándole forma a la patilla derecha.

La zona superior de la nariz, que viene de la base de la frente marcando la entrecejas, se prolonga oblicuamente hacia la izquierda del rostro dando forma a la nariz, cuyo borde izquierdo se define por una línea delgada, y gruesa en el borde derecho. Al final de éstas, se define la aleta nasal derecha mediante una línea delgada y una mancha gruesa define la fosa nasal de este lado de la nariz; del borde exterior de esta aleta se desprende una línea gruesa dando forma a la comisura que separa el pómulo derecho de la zona del maxilar; debajo de la punta de la nariz hay una línea corta muy gruesa que le da forma a la comisura dividiendo en dos al maxilar superior; de la punta izquierda de la nariz se ve un pequeño arco fijado por una línea delgada que completa la comisura del

lado izquierdo. El labio superior es delgado, diseñado por una línea fina y ondulante, y el labio inferior, igualmente delgado, enmarcado con una línea leve y ondulante, debajo de cuya parte central se ve una mancha gruesa que los separa y da forma al mentón, definido en su borde inferior con una línea gruesa que va desde el borde izquierdo del rostro hasta la base del pabellón de la oreja derecha, dándole una forma casi geométrica a la mandíbula inferior. En esta ubicación del rostro solo se ve la oreja derecha cuyos detalles están establecidos en su borde exterior con línea gruesa, sobre la que se ve una sobre línea entrecortada y muy fina de blanco y, en la parte central con una combinación de líneas delgadas y una pequeña porción de línea gruesa que define el trago, remarcada también con una sobre línea blanca. El cuello amplio y alargado está delimitado con líneas muy finas en ambos bordes.

La estructura del fondo está hecha en base a planos de color muy definidos, como los que se ven en el lado derecho del lienzo, dos planos verticales paralelos que van desde el borde inferior derecho hasta la altura de la ceja izquierda, continuando hacia el lado izquierdo en un solo plano.

Este retrato está trabajado en armonía de contraste de grises fríos y cálidos; se observa en el rostro la combinación de grises en base a colores fríos como el azul, los violetas y rosas mezclados con el blanco y el negro; en la oreja, en el labio superior y en la comisura izquierda del ojo derecho, se aprecia la inclusión de un tono cálido como es el siena tostado, y, un matiz suave del mismo siena sobre la comisura del maxilar superior; el cuello se ve trabajado con las mismas tonalidades grises fríos del rostro. El cabello y las cejas están trabajados en tonalidades oscuras producto de la aplicación del negro cromático.

El color en el fondo está dado primero por la definición de dos planos irregulares paralelos verticales, uno que bordea el rostro en blancos con tonalidades de rosados y violáceos como consecuencia de la mezcla de estos rosas con el negro; el otro plano paralelo, está trabajado en base a rojos con matices violáceos oscuros en la parte inferior y algunas líneas blancas en la parte central hacia arriba que, al mezclarse con el rojo, producen algunos rosados; un tercer plano, que cubre el resto del fondo, con base ocre amarillo, sobre el que se ven algunos matices de grises violáceos como en el ángulo superior derecho del cuadro; en cambio, en el ángulo superior izquierdo se nota un pequeño matiz de gris azulado; igualmente, en el ángulo inferior izquierdo se observa una mancha oscura producto de la superposición del negro sobre la base ocre que asciende en degradé hasta la altura del borde superior de la oreja. En esta misma zona, y bordeando el lado derecho del cuello del personaje, se observa en paralelo una mancha del mismo tono oscuro muy acentuado; en el lado derecho del cuello del personaje y en forma casi triangular se ve una mancha blanca agrisada con los tonos oscuros del fondo.

La luz está dirigida de derecha a izquierda por lo que su mayor incidencia se refleja en la parte inferior izquierda de la frente, produciéndose alrededor de ella una zona de medios tonos y, en el lado derecho, una sombra en el ángulo formado por el borde del cabello y el extremo de la ceja derecha, dándole forma a la sien y definiendo el volumen del cráneo con menor intensidad. Esta luz cae sobre el perfil de la nariz; en los párpados de ambos ojos se ve muy tenue y más definida en el borde superior de ambos pómulos y, ligeramente tenue, en la parte superior del mentón, en el labio inferior y el borde superior del labio superior; en el resto del rostro, la luz es más uniforme. Se puede observar en el lado derecho de la nariz una sombra de tono medio

que define el alto de la misma; con la misma intensidad de tono una sombra debajo del labio inferior da forma al mentón. El cuello es ligeramente plano, observándose una sombra amplia y profunda debajo del mentón, adelgazándose a medida que asciende debajo del maxilar inferior hasta la base de la oreja. El rostro aparece estático por la dureza de las líneas, con un ligero movimiento del cabello en el extremo izquierdo del rostro.

El ritmo está precisado por los colores, los grises, como notas intermedias y pausadas, van ascendiendo hasta el cabello llegando a una tonalidad fuerte y sorda a la vez, contrastando con el color cálido del ocre amarillo que rodea al cabello, agudizándose hacia los planos paralelos verticales del lado derecho del cuadro donde se encuentra el rojo con el blanco.

En esta obra se aprecia un manejo técnico del óleo, con una pincelada fuerte e irregular, que va desde el uso del material licuado hacia los empastes medios en el rostro y el empaste cargado en el lado derecho del lienzo.

En el ángulo inferior derecho se observa la firma “Julia” y debajo “Codesido”, subrayado todo en negro.

Estos ejemplos ofrecen el contexto plástico del momento en el que Sérvulo Gutiérrez realizaba su obra. Si bien empieza académicamente, se va apartando de esta línea en una búsqueda más personal que lo lleva a indagar de manera intuitiva y subjetiva el desarrollo de su propio lenguaje, entrando a la ruptura de los planteamientos clásicos, dando así salida a una creatividad más expresiva y personal.

Capítulo II

SÉRVULO GUTIÉRREZ

2.1. Biografía. Sérvulo Gutiérrez Alarcón nació en la ciudad de Ica el 20 de febrero de 1914. Fueron sus padres Daniel Gutiérrez Fernández y Lucila Alarcón. Era el quinto de diez hermanos. Transcurre su infancia en Ica. Su madre muere cuando él contaba nueve años y, como posteriormente su padre se vuelve a casar, a los once años Sérvulo con otros hermanos, viaja a Lima a vivir bajo la tutela de su hermano Alberto, el segundo de ellos, dedicado a la restauración de pinturas, porcelanas, talla antigua y cerámicas del Antiguo Perú.

De su hermano Alberto, Sérvulo recibió las primeras lecciones de dibujo, modelado y pintura a partir del año 1925, fue instruido también por él mismo en la técnica de la restauración. A los quince años, incentivado por su hermano Máximo, un poco mayor que él, empezó a practicar el boxeo. Dicha actividad lo conduce a triunfos locales y lo alejan del taller de restauración, tal es así que en 1936 viaja representando al Perú al Campeonato Sudamericano de Box Amateur en Córdoba, Argentina, donde obtiene un título. Después del Sudamericano, se instala en Buenos Aires en casa del amigo y colega de su hermano Alberto, Pedro Velasco, quien tenía una exitosa actividad debido al interés por piezas arqueológicas y virreinales de la sociedad argentina, motivado a su vez por el interés que despertaba el Perú por las colaboraciones en los

periódicos de Ventura García Calderón, José Santos Chocano, Luis E. Valcárcel y José Gálvez. En Buenos Aires vuelve a las actividades plásticas.

En el año 1937 se casa con Zulema Palomieri y con ella tendrá su única hija, Lucy. Luego de unos meses de vida conjunta en 1938 se rompe dicho matrimonio. Decide entonces viajar a Nueva York, pero al no encontrar un barco que partiera de inmediato a esa ciudad, parte en otro a Francia.

Sérvulo llega a París a principios de 1938. Esta ciudad era entonces la capital mundial del arte y de la vanguardia. Artistas llegados de todas partes del mundo, escritores, pintores, modelos, periodistas exiliados, se reúnen en los cafés y restaurantes de La Rotonde, El Dome, la Coupole. Sérvulo frecuentaba La Rotonde y sobre todo El Dome. Según Rodríguez Saavedra “Allí reencontraba Sérvulo el espacio abierto y la vida libre que constituían los estímulos indispensables para sus facultades” (1980: 12), y agrega, “en París supo claramente que sólo como artista podía realizarse en plenitud. Nuevamente comenzó a modelar, dibujar y pintar, en medio de las dificultades económicas propias de la circunstancia. Para ganarse la vida hacía huacos cuya presunta calidad precolombina sorprendía al peruanista Paul Rivet.” (1980: 12 y 14).

Asimismo, en 1938, Sérvulo conoce a César Vallejo, quien al ver un óleo suyo le dirá “tienes que pintar...en ese cuadro hay una sensibilidad de pintor”. (Citado por Rodríguez Saavedra, 1980: 14). Además de Vallejo, sus amistades serían Alejandro Gonzáles Trujillo (Apurimak), pintor e investigador y Juan Ríos, poeta, dramaturgo y crítico, quienes lo habrían incentivado mucho durante el año y medio que estuvo en París.

Como la Segunda Guerra Mundial es cada vez más inminente, vuelve a la Argentina en 1939. En Buenos Aires continúa en la misma actividad, modelando y pintando. Conoce a Claudine Fitte en marzo de 1940, quien a partir de entonces va a ser su modelo y compañera. Con ella viene a Lima a fines del mismo año.

En un principio se instalaron en la casona-taller del Jirón Trujillo, Abajo el Puente, donde su hermano Alberto dirigía los trabajos de restauración en la que participaban todos los hermanos. Sérvulo participa de esas tareas pero también realiza sus propias creaciones. Luego se independiza y pasan a ocupar una habitación en la Alameda de los Descalzos y, por dificultades económicas, posteriormente una pieza en una pensión modesta. Algunas veces los albergó en su taller el escultor Ismael Pozo. En el transcurso de estas dificultades, Sérvulo esculpió la cabeza de una persona económicamente acomodada de su familia. Con el pago de ese trabajo instaló un pequeño taller en la calle Gremios, en el cual desarrolló gran actividad de pintura y escultura.

En diciembre de 1941, la sociedad de Bellas Artes del Perú organiza una “Exposición de pintura y escultura” para conmemorar el primer aniversario de su Galería Permanente y, entre los artistas invitados, participa Sérvulo como escultor. (*El Comercio*, 3 de diciembre de 1941, p.5, edición de la mañana).

En el taller anteriormente mencionado, esculpe la cabeza de César Vallejo, el bajo relieve “Lídice”, para ser colocado en el barrio bautizado con ese nombre en el Callao, como homenaje a la ciudad arrasada por el nazismo en Polonia (Rodríguez S., 1980: 14). De esos años, sobresale su retrato “Claudine” de 1942.

El 20 de noviembre de 1942 en *El Comercio*, el Comité Ejecutivo de la Exposición Amazónica, en un aviso pagado bajo el título de “Concurso”, invita a los artistas de la República a presentarse al concurso de pintura. Se da a conocer las bases, en las que se especifica los temas: “Descubrimiento del Amazonas” y “La Amazonía Peruana”; los montos de los premios, sobre la exposición, el fallo y el número de trabajos máximo a presentarse para cada artista. A dicho concurso se presentará Sérvulo Gutiérrez. (*El Comercio*, 20 de noviembre de 1942, p. 3, edición de la mañana).

Pero la participación de nuestro artista no se limita al concurso, sino que fue parte integrante de la ejecución del proyecto en su conjunto. Al respecto tenemos la publicación de *El Comercio* del 20 de mayo de 1943, con el título de “La Exposición Amazónica” que tiene por subtítulo: “Proyectista: Ingeniero Luis Ortiz de Zevallos. Decoración interior: Adolfo Winternitz. Escultura: Sérvulo Gutiérrez”, se publica en toda la página nueve fotografías, figurando en primer lugar su “Amazona”; las otras fotografías corresponden a los distintos pabellones. Debajo de las fotos un texto que dice “por Luis León P.”.

La Exposición Amazónica, por el IV Centenario de Descubrimiento del Amazonas, se inauguró el 1º de junio de 1943 a las 6:30 pm., con asistencia del Presidente de la República (*El Comercio*, 2 de junio de 1943, p. 3 y 5, edición de la mañana). El artículo publicado al día siguiente de la inauguración en *El Comercio*, “Paseando por la Exposición Amazónica” firmado por “M.S.S.” (Inferimos que sea Manuel Solari Swayne), dirá lo siguiente: “Por la Avenida Salaverry llegais a la Exposición Amazónica. A la distancia os parece una ciudad encantada. Entre los árboles

imagináis que ha surgido una arquitectura hecha con luz lunar. Os detenéis en la puerta. Dos recias Amazonas lanzan al infinito unas flechas que no son y que están vibrando en la escultura. Y desde aquí podéis definir lo que a lo lejos os pareció fantasía”. Líneas posteriores, al referirse al Pabellón de Bellas Artes, dirá. “Al entrar en él, reparéis, sin duda, en la fuerza de un remero de Ugarte Eléspuru; en la hermosísima tonalidad gris de una Amazona de Sérvulo Gutiérrez, o en la sutileza de unos pescadores de Springett.” (*El comercio*, 2 de junio 1943, p.5, edición de la mañana.). Es precisamente con su cuadro “Amazona” que Sérvulo obtiene el Primer Premio ex-aequo con Ugarte Eléspuru por su cuadro “Muchacha indígena”, como se da a conocer el 1º de diciembre de 1943 en el “Acta del jurado del Concurso de pintura de la Exposición Amazónica”, firmada por los señores César Arróspide, Ricardo Grau y Carlos Raygada, publicada en el diario *El Comercio* de esa fecha. (*El Comercio*, 1º de diciembre de 1943, p.5. edición de la mañana).

En los meses de junio y julio de 1943 se realiza en Lima la Exposición Panamericana de Pintura y Grabado patrocinada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en su local, y presentada por la International Business Machines Corporation. En ella participaron artistas de diversos países: México, Panamá, Argentina, Estados Unidos, Colombia, Cuba, Uruguay y por supuesto Perú. Entre los artistas locales participa Sérvulo Gutiérrez conjuntamente con Leonor Vinatea Cantuarias, Alicia Bustamante Bernal, Alejandro Gonzáles y Ricardo Sánchez, quienes habían sido elegidos por el Sr. Raygada. (*Cultura Peruana*, Año III, Vol. III, N° 12, Lima, enero - julio de 1943).

Acompañado de Claudine, en el mismo año de 1943, viajará durante cinco meses por el sur del país, realizando dibujos, apuntes y pequeños paisajes al óleo y a la acuarela. Visitará primero Arequipa, luego Puno, del que sobresaldrán “Calle de Paucarpata”, “Entrada de Huancané”, “Huerta de Huancané”, “Indiecita de Huancané” y finalmente, visitará Cusco en la que realizará el gran desnudo, que fue bautizado por Juan Ríos con el nombre de “Los Andes”, y otros como “Alrededores del Cuzco”, “Calle del Cuzco”, “India desnuda” y “Niña cuzqueña”.

Luego regresa a Lima y el 9 de diciembre de 1943 inaugura su Primera Exposición en la Asociación de Artistas Aficionados, precedido de notas periodísticas muy positivas como “pintor de grandes posibilidades, ha de despertar sin duda gran interés en nuestros círculos artísticos e intelectuales” (*El Comercio*, 4 diciembre de 1943, p.3. edición de la mañana) o, “Sérvulo Gutiérrez, acaba de llegar de un viaje que ha realizado por el sur del país. Y el joven pintor, de fuerte personalidad nos trae el mensaje recio y profundo de sus telas saturadas de la emoción de aquellos nobles paisajes peruanos”. Esta nota está acompañada de 16 fotografías de los cuadros a exhibirse ocupando toda la página del diario. (*El Comercio*, 9 de diciembre de 1943, p.4, edición de la tarde).

En ésta su Primera Exposición presentó 51 óleos, 5 gouaches, 13 acuarelas, 2 esculturas y el bajo-relieve “Lídice”, la muestra dice muy a las claras que su actividad pictórica ha vencido a la escultórica (Rodríguez Saavedra, 1980: 18). Tiene muy buena acogida por parte de la crítica y es considerado integrante del grupo de artistas independientes; más aún, porque él está alejado tanto del Indigenismo como del Academicismo. Esta inauguración es el inicio de su fama.

Las obras expuestas en dicha ocasión, aparecen en *El Comercio* el 10 de diciembre de 1943, bajo el título de “Inauguración de la Exposición Sérvulo Gutiérrez”.

En la Asociación de Artistas Aficionados, son las siguientes:

ÓLEOS: 1. Los Andes; 2 India desnuda; 3 Estudio; 4 Figura; 5 Madre e hijo; 6 India con los brazos cruzados; 7 Mujer entre cortinas; 8 Alrededores del Cuzco; 9 El Lago Titicaca; 10 Quiquijana (Cuzco); 11 Calle del Cuzco; 12 Paisaje de cordillera; 13 Naturaleza muerta; 14 Paisaje del Cuzco; 15 Casas del Cuzco; 16 Claudine; 17 India; 18 Muchacho Cuzqueño; 19 Niña cuzqueña; 20 Niño Cuzqueño; 21 Norteña; 22 Cholo; 23 Cabeza quechua; 24 Chozas; 25 Casas de Quiquijana (Cuzco); 26 Indiecito con sombrero; 27 Convento de la Merced (Cuzco); 28 Claudine; 29 Claudine; 30 Tanques de Viterbo (Lima); 31 Vitarte (Lima); 32 Barrio de Leticia (Lima); 33 Jorge; 34 Casas del Rímac (Lima); 35 Claudine; 36 Naturaleza muerta; 37 Paisaje de Lima; 38 Desnudo; 39 Figuras; 40 Ayo de Vilquechico (Puno); 41 Paisaje Huancaneño (Puno); 42 Eras; 43 Indiecito con chullo; 44 Indiecita de Huancané; 45 Paisaje; 46 Casas en el camino (Puno); 47 Huerta de Huancané (Puno); 48 El Lago Titicaca desde Vilquechico (Puno); 49 Entrada a Huancané (Puno); 50 Figura en la ventana; 51 Figura.

ACUARELAS: 52 Árboles de Tiabaya (Arequipa); 53 Casa de Tingo (Arequipa); 54 Calle de Paucarpata (Arequipa); 55 Calle del Cuzco; 56 Calle de Tejeecocha (Cuzco); 57 Bajo el árbol (Orurillo, Puno); 58 Iglesia y Plaza de Huancané (Puno); 60 Laguna de Huancané (Puno); 61 Vilquechico (Puno); 62 Paisaje de Vilquechico (Puno); 63 Chacras (Puno); 64 Camino de Vilquechico a Huancané (Puno).

GOUACHES: 65 Esquina de las Nazarenas (Lima); 66 Callejón de Copacabana (Lima); 67 Iglesia del Patrocinio (Lima); 68 Callejón del Rímac (Lima); 69 Naturaleza muerta.

ESCULTURAS: 70 Lídice, bajorrelieve; 71 Claudine; 72 Máximo.

(*El Comercio*, Lima 10 de diciembre del 1943, p.5, edición de la mañana).

El 10 de diciembre del mismo año, participa en el primer Salón de Pintura de “Nuestro Tiempo”, presentado por la revista de dicho nombre, que estaba próxima a aparecer en el medio local. Es la primera muestra en conjunto de la Pintura Contemporánea del Perú en la que participan, aparte de Sérvulo, obras de Springett, Vinatea Reinoso, Quispez Asín y Ricardo Grau, entre otros. (*El Comercio*, 10 de diciembre del 1943, p.2, edición de la mañana). Estos acontecimientos nos dan una idea de lo intensa que fue su actividad artística.

En el año 1944 viaja nuevamente a la Argentina, acompañado de Claudine, a estudiar voluntariamente con el maestro argentino Emilio Pettoruti, en la Escuela de Bellas Artes de La Plata. El maestro sometió al discípulo a una férrea disciplina. Según Rodríguez Saavedra:

Sérvulo tenía que hacer en cada trabajo el análisis y la síntesis de las formas, tratar éstas con una gama de color reflexivamente reducida, obtener en la composición un perfecto equilibrio de volúmenes y de valores y pintar el conjunto con una pintura impersonal, unida, lisa. Semejante labor exigía un refinamiento técnico obstinado y, por consiguiente, una concentración mental extrema. El resultado pictórico fue feliz: varios óleos pequeños – bodegones, retratos, tejados de Buenos Aires – de un espectro cromático ajustado y, a veces, de una concisión cristalina. (1980: 20 y 23).

Según este mismo autor, la pintura de Sérvulo alcanza su más alto grado de realización en el periodo que va de 1945 a 1953, manifestada por una “coherencia evolutiva del impulso expresivo y del control estético”. (1980: 24) e indica que al principio de éste periodo pertenece el “Retrato de Claudine”, (1945), que mostraría por última vez la enseñanza de Pettoruti. En 1946 pinta dos retratos de Doris Gibson, a partir de entonces una amistad con ella perdurará largo tiempo.

En el ambiente internacional, en 1942 nace en Nueva York un nuevo movimiento artístico con Jackson Pollock a la cabeza, que será denominado Expresionismo Abstracto y es a partir de 1946, post Segunda Guerra Mundial, que dicho movimiento se impulsará y publicitará poderosamente financiado por el capital norteamericano con el objetivo de arrebatarse el título de capital mundial del arte a París, surgiendo así la llamada Escuela de Nueva York.

Esta modalidad artística fue traída al Perú por Enrique Kleiser, que expone arte abstracto en la Galería de Lima en el año 1950. Como consecuencia, el expresionismo abstracto suscitó en el medio local un encendido debate.

Seguramente por las informaciones de las revistas que llegaban, pero sobre todo por las imágenes impresas en ellas y el debate, Sérvulo también está marcado por lo que se da a mediados de siglo por la Escuela de Nueva York, aunque conscientemente nunca quiso adherirse a ella.

En diciembre de 1950 en “*El Mundo*” se publica el artículo “Un pintor visto por otro pintor. Ricardo Grau según Sérvulo”. Por la narración del articulista nos enteramos que lo ha visto en su lecho de recuperación de su pie accidentado, el cual estaba enyesado y que Gastón Barreto, funcionario de la Embajada de Francia, llega a su estudio para entregarle un diario parisino. A continuación nos da a conocer la entrevista que le hiciera sobre Ricardo Grau. Considera a Grau un buen pintor porque sabe pintar y lo muy poco que lo sabían en Lima. De su pintura le atrae el color fino y sobrio y considera que siempre tiene atmósfera. Manifiesta que Grau en su pintura “ha variado bastante, intensificando el color de su paleta. Sus colores están más iluminados. Se ha “soltado” mucho. Su materia tiene ahora sabor a óleo. Antes no lo tenía. Sus colores son más jugosos”, líneas después lo considera como uno de nuestros mejores pintores. (*El Mundo*, Año I, N° 7, Lima, 1 de diciembre de 1950).

Igualmente, en 1950 pintará un autorretrato en el que abandona los contornos y la construcción de la figura en base a la gama de rojos, negros y azules.

En el año 1951, la Universidad de San Marcos convoca el “Concurso de Pintura y Escultura en homenaje al IV Centenario de San Marcos”. Se publica el Reglamento en la Resolución Rectoral N° 9954 de la U.N.M.S.M. que crea en homenaje al IV Centenario de la fundación del Claustro, el Concurso de Pintura y Escultura, elaborado

por el Instituto de Arte de la Facultad de Letras, que consta de un total de 19 artículos, empezando con el primero que es el de la denominación: “Salón Anual de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos”. A dicho concurso se presentará Sérvulo Gutiérrez. (*Cultura Peruana*, Año XI, Vol. XI, N° 48, Lima, mayo-junio de 1951).

El 9 de junio de 1951 en el diario *La Prensa* aparece bajo el título de: “Que Arte Abstracto ni que nada. El arte es Esencialmente uno... Lo que debe hacer el pintor es pintar, manifestó Sérvulo Gutiérrez”, citas de sus opiniones acerca del arte abstracto, de los jóvenes pintores que siguen esa corriente y de su refutación de la opinión de que no existen pintores en el Perú. La extracción de las citas no está firmada, sólo hay una indicación de que ha sido una versión de lo que Sérvulo dijo. De ella extraemos algunas opiniones para enterarnos del asunto presumiblemente testimonial:

La pintura es como la vida. Si nadie puede negar que para tener cincuenta años hay que haber tenido previamente diez, treinta, cuarenta, etc., igualmente, en la pintura, para ser abstracto hay que haber pasado por todo el proceso pictórico que nos haga llegar a la definición. Y esa definición debe ser sincera, espontánea.

Estimo que el hombre es libre de hacer lo que le venga en gana. Pero hay una cosa que no se puede hacer. No se puede faltar el respeto a los demás. No se puede negar a nadie su condición de hombre. Asimismo, pienso que puede decirse que hay hombres buenos y malos pero no se puede decir que no hay hombres. En el caso concreto de los pintores del Perú, yo no me atrevería a afirmar que no hay pintores. Quizás podría decir que hay buenos y malos pintores.

Es importante leer. Pero también es importante vivir. La generación a que me refiero se contenta con leer. Ellos están muy informados. Conocen todas las tendencias pictóricas que existen, pueden hablar de pintura. Lo que no pueden es llamarse ellos mismos pintores, calificar a los demás y hasta negarlos. Y el que ha vivido su pintura, el que ha pasado todos los años de su vida en búsqueda permanente, el que ha hecho algo, más o bien no lo discuto, no puede aceptar el juicio de esos jóvenes.

Yo he estado en Francia; pero he estado viviendo. He conocido el pan de Francia porque lo he buscado con mis propias manos. A mí no me lo ha mandado nadie de mi casa de América. Esa existencia mía en Francia es lo que he traído. Esa existencia es lo único que puede estar en lo que pinto. No los pintores que he conocido ni las tendencias que he observado. Ahora pinto y estoy satisfecho de pintar como pinto porque lo hago como quiero y cuando quiero. No soy yo quien tiene que calificar lo que hago. (*La Prensa*, Lima, 9 de junio de 1951, p. 9).

En estas declaraciones encontramos el concepto que tiene Sérvulo Gutiérrez acerca del arte, mostrándonos un paralelismo entre la vida y la pintura, una con sus exigencias de sobrevivencia y la otra para alimentar el espíritu, que desarrollará una sensibilidad permanente para aflorar en cada momento de producir una obra. Asimismo, nos muestra su preocupación acerca de los pintores que en ese momento realizaban pintura abstracta sin haber transitado por el proceso natural que se necesita para llegar a esa definición sincera y espontánea tal como predica Sérvulo.

El desarrollo de la vida y la forma de enfrentar sus vicisitudes, así como prepararse física y espiritualmente para un mejor vivir, merecen la mejor consideración para no dar opiniones que falten el respeto a quienes de una u otra forma, como en el caso de los pintores, desarrollan su sensibilidad a través del arte.

Según Sérvulo, no basta simplemente leer y conocer teóricamente las tendencias pictóricas y hasta hablar de ellas para considerarse pintores y arrogarse el derecho de calificar y negar a los demás, sino que es importante también vivir; esto significa, que el pintor para crear una obra, primero tiene que sentir la necesidad de hacerlo, nutriéndose de todo lo que le proporciona el hecho de vivir, que se traducen en experiencias que le permiten estar en una búsqueda permanente que no debe ser sometidas a juicio alguno por quienes carecen de estas experiencias.

Hay un hecho muy importante en la vida y formación artística de este gran pintor, su estadía en Francia, que marcó profundamente su existencia, como ganarse la sobrevivencia por sí mismo sin recurrir a la ayuda familiar, “esa existencia” como él la llama, es lo que lo llevó a pintar sin recurrir a la copia de las tendencias que observó, y

lo satisfecho que se sintió de pintar con tanta libertad, que lo hacía cuando quería y cómo quería.

En 1951, nuestro artista es el primer expositor en el club nocturno “Negro-Negro”. Al respecto podemos leer la nota que bajo el título de “Sérvulo en “Negro-Negro” aparece en la revista *Cultura Peruana*: “Cronológicamente fue Sérvulo el primer expositor que invadió la tamizada penumbra de este club nocturno con su expresiva y audaz ubicación cromática de rojos y verdes encendidos. Verdad es que apenas había uno o dos cuadros recientes, pero agradó la idea y fue muy celebrada por los admiradores y amigos del artista y luego imitada por otro expositor”. Como responsable de todas las síntesis informativas al final van la iniciales “M.F.I.” (“De Arte” en *Cultura Peruana*, Año XI, Vol. XI, nº 49, Lima, julio-agosto de 1951).

Según los datos que contiene esta información, Sérvulo es el primer expositor que lo hace en un Club nocturno, tal vez motivado por la euforia de romper con lo tradicional del circuito de galerías de la época, hecho que fue celebrada, admirado e imitado por otros artistas, creando así esta tendencia en la ciudad de Lima.

Habíamos indicado anteriormente que Sérvulo se presenta al concurso del primer “Salón Anual de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos”, lo hace tanto en escultura como en pintura y obtiene un segundo lugar en escultura, sin ser considerado en pintura, lo que lleva al crítico José Flores Araoz a plantear su punto de vista discordante contra de los miembros del jurado (*Cultura Peruana*, Año XI, Vol. XI, Nº 51, Lima, noviembre-diciembre de 1951), que sin embargo conocían su trayectoria y logros, pues parece que fue una decisión injusta del jurado.

Como señaláramos también líneas atrás, según Rodríguez Saavedra, el más alto grado de realización de nuestro artista se da entre los años 1945-1953, él mismo nos indica que “Bodegón” de 1952 sería la pieza maestra de éste periodo.

En el mes de diciembre de 1952 y en junio de 1954 expone en la Galería de Lima con notas críticas muy positivas por parte de Sebastián Salazar Bondy.

En 1957 abre sus puertas el “Karamanduka”, peña y restaurante criollo ubicado en Lince, cuya fundadora y propietaria fue Piedad de la Jara, de quien Sérvulo había realizado el año anterior un retrato. En “Karamanduka” confluyeron políticos, periodistas, empresarios e intelectuales y es en este local, a fines de 1958, que Sérvulo realizó su última exposición individual.

Según Rodríguez Saavedra, a partir de 1954 en adelante, se intensifica el desorden de su existencia. “Al mismo tiempo, a través de una pincelada curvilínea, gestual, por momentos violenta y no exenta a veces de una extrema delicadeza, Sérvulo expresa su necesidad espiritual de comunicación.” Cambia con relativa frecuencia de domicilio y frecuentará restaurantes y bares como “El Trocadero”, el Café Zela, “Karamanduka” y “El Bar de los Valientes”, en el Rímac. Invitado por la familia Soldi o D’Onofrio pasa algunas temporadas en Ica. Pinta paisajes crepusculares, al Señor de Luren y a Santa Rosa de Lima. En Lima vive un corto tiempo en casa de su hermano Máximo y finalmente se traslada al Hotel Richmond, en el centro de Lima, donde fallece el 21 de julio de 1961. (1980: 32 y 38).

2.2. Contexto histórico social.- Abordamos en esta oportunidad en forma muy sintética el contexto histórico social del Perú correspondiente a los años en que le tocó vivir a Sérvulo. En el año 1914 las sociedades de obreros y artesanos de auxilios mutuos habían sido ya remplazadas por la Confederación de Trabajadores del Perú, organización que reconocía el antagonismo de clases y perseguía la integración gremial, establecer un frente único de trabajadores para presionar al gobierno para la constitución de cooperativas, que construyera viviendas obreras, se universalizara la jornada de ocho horas y prohibiera el trabajo femenino y de menores. Se suscitó una crisis en las exportaciones debido al estallido de la primera guerra mundial, reduciendo las utilidades de los grandes propietarios lo que trajo como consecuencia un violento proceso de desempleo. Los bancos restringieron el crédito y el gobierno se vio en la obligación de emitir papel moneda, al haber desaparecido de la circulación el oro y la plata. Igualmente, al descender las exportaciones y por falta de transporte, descendieron las importaciones, lo que sumado a los hechos anteriores originó un alza desmesurada de los precios. El Presidente Billinghurst decretó un aumento de salarios para detener la ola de agitación que recorría el país y al mismo tiempo promovía la estabilidad laboral. Esto disgustó a los grandes propietarios quienes se enfrentaron al Presidente a través de sus representantes en el Congreso, mediante la desaprobación del presupuesto anual. Billinghurst pasó por alto el veto parlamentario y movilizó a las masas populares a fin de disolver el Congreso y convocar a nuevas elecciones, para lo cual inició la formación de milicias populares.

Esto trajo como consecuencia, que en ese mismo año de 1914, el coronel Óscar R. Benavides, con la complicidad de los hermanos Prado Ugarteche, representantes de la clase dominante, diera un golpe de Estado. Gobernó durante un año y luego, en 1915,

convocó a una convención de partidos políticos, la que designó a José Pardo como Presidente. Cotler nos señala el carácter clasista del golpe, al hacer referencia a las palabras de homenaje que se les tributó a los hermanos Prado Ugarteche, en un banquete para celebrar la caída de Billinghurst. El oferente explica: “Contra la audacia irrespetuosa, insolente y demoledora de las clases bajas, que habían como eclipsado a las clases dirigentes (Urdanivia, 1954).” Y el director político de la conspiración: “(...) se ha exaltado el predominio de las más bajas clases populares, sobre cuyo agradecimiento se quería edificar un apoyo contra las clases más elevadas (...) (Ulloa, 1946: III, 322).” (Citado por Cotler, 2005: 172).

Entre 1914 y 1918 el alza del costo de vida en Lima fue del 84%. La agricultura serrana, de relaciones precapitalistas de producción, se encontraba incapacitada para satisfacer la demanda urbana. Entre los años 1915 y 1920 hay un nuevo repunte económico por el incremento de exportaciones. No obstante en 1916 en el norte de Lima, Huacho, Paramonga, Supe y Sayán, y en el sur, en Pisco, Chincha y Cañete, estallaron violentas huelgas que exigían la abolición de las fichas de las haciendas, la libertad de comercio, la implantación de la jornada de ocho horas y el incremento de salarios. (Cotler, 2005: 173-174).

En el ámbito artístico educativo, el 28 de setiembre de 1918, el Presidente José Pardo funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, designando como Director al pintor peruano Daniel Hernández, quien había retornado al Perú después de 45 años de ausencia. Se crea la Escuela con la finalidad de enseñar pintura, escultura y arquitectura (*El Comercio*, 07 de octubre de 1918, p. 3, edición de la mañana) y se inauguraría el 15 de abril de 1919 en el local del convento de Las Recogidas en la calle San Ildefonso,

con asistencia del Presidente de la República y Ministros de Estado (*El Comercio*, 16 de abril de 1919, pgs. 1 y 2, edición de la mañana).

Al finalizar la primera guerra mundial, el reajuste del mercado internacional repercutió en el país originando un notable desempleo y un desenfrenado aumento del costo de vida. El ambiente revolucionario europeo repercutió en el medio local. Bajo la dirección política anarquista se reagruparon los trabajadores urbanos y de los enclaves, dando lugar a la más importante movilización popular de la época. A ella se sumaron los empleados y el movimiento universitario que aspiraba a realizar una reforma. El 13 de enero de 1919 los trabajadores de Lima y otras ciudades, al igual que los principales enclaves, paralizaron la producción del país; por estas luchas, el 15 de enero de ese año el presidente Pardo se vio obligado a promulgar la ley de ocho horas de trabajo.

El éxito popular favoreció la constitución del *comité pro-abaratamiento de las subsistencias*, que amplió el movimiento popular a los sectores artesanales de la ciudad. El desfile de banderas rojas, de himnos revolucionarios y huelgas, desataron un verdadero pánico en la clase dominante. A fines de mayo el gobierno apresó a los dirigentes anarquistas y disolvió a balazos las manifestaciones que se desarrollaban en Lima, asesinando a mansalva a 400 personas. (Cotler, 2005: 175-176).

Fue en estas condiciones que Leguía volvió a irrumpir en el escenario político. Había estado exilado en Inglaterra, decretado primero por Billinghurst y luego por Pardo. A su regreso en Nueva York llegó a importantes acuerdos con la banca y los inversionistas norteamericanos. En Lima organizó una coalición política de los grupos marginados por el civilismo. Congregó a sus ex enemigos, a los constitucionalistas del

general Cáceres, a los liberales de Durand y a los demócratas de Piérola. Además, apoyó abiertamente las exigencias populares, logrando su adhesión. Los universitarios lo designaron “maestro de la juventud” y Haya de la Torre y Mariátegui, que habían destacado en las jornadas por las ocho horas, le otorgaron su apoyo.

Leguía forzó la emergencia política de los intereses de las capas burguesas, asociadas dependientemente al capital extranjero, en tanto asociaba de manera íntima al Estado con el capital y el gobierno norteamericanos, lo que le permitió once años ininterrumpidos de gobierno. Desarrolló una activa política centralista que acabó por subordinar políticamente la clase dominante al Estado, mientras lo asociaba con el capital financiero norteamericano que le proporcionaba los recursos económicos para lograr ese propósito. Así, el Estado llegó a ser la expresión cabal y depurada de los burgueses exportadores. (Cotler, 2005: 176-180).

Para viabilizar su programa realizó algunas acciones: Disolución del Congreso, en la que contó con la presencia personal de Cáceres, jefe del “partido militar”, y el apoyo de la gendarmería. Paralelamente en el transcurso de once años favoreció el desarrollo de la Marina, Aviación y en especial de la Guardia Civil para neutralizar al ejército y asegurar los medios de control sobre la población. En 1922 promulgó la ley que creaba el Banco de Reserva del Perú, encargado de regular el sistema crediticio y centralizar la emisión tributaria. A partir de entonces se puede hablar con propiedad de moneda nacional. Creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas y encomendó su dirección a un destacado indigenista, Hildebrando Castro Pozo. Se estableció el Patronato de la Raza Indígena, con la función de proteger al campesinado. Se estableció el día del Indio y se crearon los centros agropecuarios y

escuelas agrícolas para esta población. Se autodenominó Viracocha, enarboló los símbolos de autoridad indígena y pronunció discursos en quechua, idioma que desconocía. Fijó un salario mínimo y en 1922 se prohibió, por enésima vez, el trabajo indígena gratuito y obligatorio, tradicionalmente requerido por las autoridades locales.

En especial en sus primeros años, se valió de esta actividad proindígena para ganarse la adhesión de los nuevos sectores radicalizados de las clases medias. Al mismo tiempo, se desarrolló una tendencia en las artes plásticas y en las ciencias sociales, que tenía como interés central al indígena, presentándolo como paradigma nacional. Dictó la ley de Conscripción Vial, en 1920, por la que todos los hombres de 18 a 60 años estaban obligados a trabajar gratuitamente doce días al año en la construcción de carreteras. Esto significó, según Cotler, que la población campesina quedaba obligada legalmente a prestar su trabajo de manera gratuita en la construcción de carreteras. De allí que esta disposición viniera a constituir una verdadera reanudación de la mita colonial. Legitimó la jornada de ocho horas, estableció comisiones de arbitraje para resolver conflictos laborales, estatuyó el salario mínimo y amplió el empleo urbano impulsando la construcción de obras públicas. Reconoció, en 1920, la necesidad de la reforma universitaria, lo que significó la expulsión de los profesores civilistas y el ingreso de Manuel Vicente Villarán al rectorado de San Marcos. (Cotler, 2005: 180-184).

Por esos años, las riquezas del Perú pasarían a ser controladas en un mayor porcentaje por la propiedad extranjera, tal es así que el vicepresidente del National City Bank de Nueva York diría en 1927: “Las principales riquezas del Perú, las minas y los pozos de petróleo, se encuentran en su inmensa mayoría controlados por la propiedad

extrajera y, exceptuando salarios e impuestos nada de valor de su producción se retiene en el país (Bollinger, 1970: 204)”. (Citado por Cotler, 2005: 185).

Asimismo, “un informe oficial del Departamento de Comercio de los Estados Unidos concluía, en 1930, que los beneficios provenientes de la minería en el Perú no se invertían en el Perú sino en el extranjero, vale decir en Estados Unidos (Carey, 1964: 60).” (Citado por Cotler, 2005: 185-186).

En cuanto al endeudamiento nacional aconteció lo siguiente: “El desorbitado uso de los prestamos norteamericanos significó que la deuda externa se decuplicara entre 1920 y 1930, pasando de diez a cien millones de dólares, y si en 1920 los intereses de la deuda comprometían el 2.6% del presupuesto nacional, al finalizar la década los intereses alcanzaban el 21% del mismo (IBRD, 1949).” (Cotler, 2005: 187).

A fin de asegurar el control financiero del país, la banca norteamericana exigió y obtuvo que la administración aduanera y presupuestaria pasara a manos de uno de sus funcionarios. (...) La educación, hasta entonces basada en preceptos tradicionales de índole hispánica, pasó a regirse por métodos y objetivos norteamericanos, adecuándose así a los objetivos originalmente propuestos por Manuel Vicente Villarán.

Asimismo, la modernización de los institutos armados se encomendó a misiones aéreas y navales de los Estados Unidos; (...) Por último, zanjó las diferencias que existían entre el gobierno peruano y la Standar Oil, relativas a la propiedad e impuestos que debía pagar la filial de esa corporación en el Perú, la International Petroleum Company. El arreglo al que llegó con dicha corporación satisfacía todos y cada uno de los requerimientos norteamericanos, con lo que la International Petroleum logró obtener un estatus particular y, por lo tanto, anticonstitucional. (Cotler, 2005: 189).

La influencia norteamericana se extendió al comportamiento internacional del Perú. Debido a ella, Leguía suscribió con Colombia el Tratado de Límites Salomón-Lozano y (...) apoyó la invasión norteamericana de Nicaragua (...) consideraba que el apoyo incondicional que ofrecía a los Estados Unidos no sólo se vería retribuido en términos económicos sino también con el necesario apoyo político norteamericano para recuperar las provincias cautivas, Tacna, Arica y Tarapacá, (...). Y si bien no logró todo el respaldo esperado, obtuvo la reincorporación de Tacna al Perú en 1929. (Cotler, 2005: 190).

Leguía aplicó una política que en forma definitiva alteraba la estructura del país y consolidaba su carácter semicolonial que desató poderosas fuerzas de oposición. Dictó una ley que facilitaba la legalización de la propiedad de las tierras usurpadas a los campesinos. Reprimió los movimientos campesinos, disolvió organizaciones obreras, clausuró la Universidad Popular Gonzáles Prada y pretendió consagrar el Perú al Sagrado Corazón de Jesús.

José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre sentaron las bases de un pensamiento y acción antioligárquicos y antiimperialistas, iniciando así la formación de partidos de masas e ideologías populares.

En 1924 Haya de la Torre viaja a Moscú, se vincula con los dirigentes del movimiento revolucionario; pero posteriormente, la posición adoptada por la Tercera Internacional significó la ruptura definitiva con el comunismo. A partir de entonces, su polémica con los comunistas fue permanente y como respuesta a una crítica a Julio Antonio Mella, escribió: *El antiimperialismo y el APRA*, (1928). Su planteamiento consiste que en el Perú, hay una opresión clasista y nacional, en la que obreros, campesinos y clases medias comparten la situación de explotados. Por eso propone la formación de un partido policlasista, que integre organizadamente las acciones de esas tres clases, para encarar la transformación del país. (Cotler: 2005: 195-200).

Después de apoyar decididamente las luchas obreras de 1919 y el movimiento estudiantil que postulaba la reforma universitaria, Mariátegui, entonces de 25 años, viajó a Europa, vivió cuatro años en Italia. Siguió muy de cerca el proceso de la revolución rusa, la fundación de la Tercera Internacional y el de los partidos

comunistas, la lucha de estas organizaciones contra los partidos socialdemócratas, la bancarrota del liberalismo y el ascenso del fascismo italiano; el fenómeno revolucionario que en las posesiones coloniales se extendía contra la dominación europea.

Antes de su partida Mariátegui había dado muestras de simpatía por las nuevas corrientes revolucionarias, durante su estancia en Europa se adhirió conscientemente al marxismo, decidido a contribuir a la transformación socialista del Perú. De regreso al país en 1923, se entregó de lleno a dos tareas: Realizar un estudio marxista de la formación social del país y a promover la formación de organizaciones sindicales y políticas que permitieran su integración y desarrollo político. Fue invitado por Haya de la Torre a dictar un ciclo de conferencias sobre la crisis mundial en la Universidad Popular Gonzáles Prada. Estas charlas dieron a Mariátegui la oportunidad de renovar sus vínculos con el proletariado limeño y contribuir a su educación política.

Al ser deportado Haya de la Torre, Mariátegui asumió la dirección de *Claridad*, órgano de prensa de la Universidad Popular Gonzáles Prada, otorgándole un carácter eminentemente político, centrado en los problemas populares. (Cotler, 2005: 201-202).

En 1926 fundó la revista *Amauta* y concentra en ella las fuerzas renovadoras que se venían desarrollando, en los campos de la actividad política, sindical y cultural. Además, difundió el desarrollo de las luchas políticas en el Perú y en diversas partes del mundo, así como las nuevas orientaciones ideológicas que se venían formulando. Así, *Amauta* se convirtió en tribuna del movimiento antioligárquico y antiimperialista en gestación.

En 1928 publicó sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, rompió definitivamente los vínculos que lo habían ligado con Haya de la Torre y el APRA, definió en *Amauta* una línea política socialista, promovió la fundación de la Confederación General de Trabajadores del Perú y de su órgano de prensa *Labor*, dirigió la formación del Partido Socialista Peruano y estableció nexos orgánicos con la Tercera Internacional. (Cotler, 2005: 203).

En sus *7 ensayos...* Mariátegui especifica que en el Perú actual coexisten elementos de tres economías diferentes: Un régimen de economía feudal nacido de la Conquista, algunos residuos vivos de la economía comunista indígena en la sierra y en la costa sobre la feudal crece una economía burguesa, que da la impresión de retardada. Esa supervivencia de la feudalidad en la costa, se traduce en la languidez y pobreza de su vida urbana. Asimismo, menciona que la Independencia no fue producto de una burguesía orgánica y que ésta no formó una clase burguesa que fuera capaz de destruir todo vestigio feudal. Así, los herederos de la nobleza colonial, devinieron en ser intermediarios del capitalismo europeo que pasó a dominar la economía peruana.

La clase terrateniente no ha logrado transformarse en una burguesía capitalista, patrona de la economía nacional. La minería, el comercio, los transportes se encuentran en manos del capital extranjero. Los latifundistas se han contentado con servir de intermediarios a éste, en la producción de algodón y azúcar. Este sistema económico ha mantenido en la agricultura una organización semifeudal que constituye el más pesado lastre del desarrollo del país. (Mariátegui, 2005: 33).

Es precisamente esa supervivencia en la costa peruana que se traduce en pobreza de su vida urbana, con un sistema económico semifeudal, lo que hace emigrar a los hermanos Sérvulo Gutiérrez, en la segunda y tercera década del siglo XX, de su Ica

natal a la ciudad de Lima en busca de un mejor porvenir; dicha emigración, lo iniciará el segundo mayor de todos ellos, Alberto.

Igualmente refiere Mariátegui, que la servidumbre del indio no ha disminuido bajo la República y que “Todas las revueltas, todas las tempestades del indio, han sido ahogadas en sangre. A las reivindicaciones desesperadas del indio les ha sido dada siempre una respuesta marcial.” (Mariátegui, 2005: 48). La solución del problema del indio no será de carácter místico, de buena fe, pedagógico; sino, tiene que ser una solución económico-social, dado que no había que contentarse con “reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra.” (Mariátegui, 2005: 51).

Los argumentos de José Carlos Mariátegui refutaron la proyección nacionalista que Haya de la Torre otorgaba a las clases medias. Asimismo, negaba sus supuestos y conclusiones. La explotación del imperialismo era básicamente clasista, en tanto que el capital extranjero en asociación con la grande y pequeña burguesía, dominaba al campesinado y proletariado. De allí la imposibilidad de realizar una revolución democrática con tales elementos.

Para Mariátegui la solución consistía en la eliminación de las formas extranjeras y nacionales del capitalismo y de las modalidades arcaicas de las que hacía uso el imperialismo, la “semifeudalidad” y que las reformas democráticas debían efectuarse en la construcción del socialismo, única manera de destruir simultáneamente el feudalismo y la explotación clasista que ejercía el capitalismo.

La crisis económica internacional del capitalismo de 1930, repercutió en el Perú. La caída de los precios de las materias primas en el mercado internacional determinó que las exportaciones peruanas declinaran en 59% y se redujeran las importaciones en 63% con respecto a los precios de 1929. Los enclaves mineros y agrícolas despidieron a más de la mitad de sus trabajadores. Los algodoneros suspendieron el enganche de cerca de 40000 campesinos serranos que bajaban apanar algodón a fin de complementar sus ingresos.

En Lima, el desempleo alcanzó a la cuarta parte de los trabajadores. La reducción de los ingresos fiscales y la suspensión de los préstamos norteamericanos, obligó al gobierno a paralizar las obras de mejoramiento urbano, lo que afectó al 70% de los obreros de la construcción. La ola de bancarrotas arrastró consigo a la entidad financiera más importante, el Banco del Perú y Londres. (Cotler, 2005: 211).

El desempleo y la congelación salarial que acarreó la crisis de las exportaciones durante el gobierno de Leguía provocó, en setiembre de 1930, una violenta protesta de los trabajadores, en particular en los centros mineros, en los que el Partido Comunista y la Confederación General de Trabajadores tuvieron una activa participación, Sánchez Cerro, se encargó de asesinar a mansalva a los obreros, apresar a los líderes sindicales, desmantelar a la CGTP y recluir en la cárcel a los dirigentes comunistas.

La Junta de Gobierno promulgó el Estatuto Electoral, en el que por primera vez se establecía el voto secreto, la representación de las minorías y el pleno poder de

decisión del Jurado Nacional de Elecciones. La convocatoria a elecciones para agosto de 1931 favoreció el desarrollo de nuevas organizaciones políticas.

El Partido Comunista, con posterioridad a la muerte de Mariátegui, se ciñó a las instrucciones de la Comintern. El cumplimiento rígido a las instrucciones de la Internacional Comunista, condicionó su aislamiento de la movilización de masas. (Cotler, 2005: 214-215).

De la combinación de dirigentes comprometidos a aceptar la legalidad oligárquica y de una tendencia de las masas a actuar revolucionariamente, se originó una ambivalencia que desde entonces ha caracterizado al Partido Aprista. Así, el APRA resultó ineficaz en el cumplimiento de sus propósitos.

La oposición oligárquica al Apra se centró alrededor del Partido Unión Revolucionaria y el diario *El Comercio*. Este periódico, portavoz de los intereses civilistas, desarrolló una campaña ideológica dirigida a las clases medias y muy en especial a los oficiales del ejército, como el comandante Sánchez Cerro, a fin de comprometerlos a constituir un valladar a las pretensiones del Apra. La confrontación entre el ejército y el Apra alcanzó su punto más intenso cuando en 1933 Sánchez Cerro fue asesinado. La asamblea constitucional otorgó de inmediato el mandato presidencial al general Benavides. Su gobierno, en el ámbito internacional reconoce el Tratado Salomón-Lozano con Colombia. (Cotler, 2005: 223-227).

Por entonces Sérvulo contrajo matrimonio en 1937, como ya hemos mencionado con Zulema Palomieri y se separó en 1938, además de decidir viajar al extranjero sin un

destino particular que por azar fue a Francia, arribando a París a inicios de 1938, donde conoce a César Vallejo y a otros artistas e intelectuales. Como estaba próxima la Segunda Guerra Mundial, regresa a la Argentina a fines de 1939 y en marzo de 1940 establece relación con Claudine Fitte quien además será su modelo y, a fines de 1940 ambos llegarán a Lima.

Al término del mandato que se había señalado Benavides, la tensión internacional, por un lado, y la que se desarrollaba internamente en las fuerzas armadas, favorecían el traspaso “democrático” de la presidencia a la clase propietaria. Manuel Prado representaba el sector burgués de la clase y contaba con el apoyo de Benavides. En la medida en que Prado constituía el vocero de la “burguesía nacional progresista”, que apoyaba la carrera de Sérvulo Gutiérrez, como se tratará posteriormente, tanto el Apra como el Partido Comunista le otorgaron su apoyo, asegurándole el triunfo electoral. Así, Manuel Prado asumió la Presidencia en el Periodo 1939-1945, coincidiendo con el desarrollo de la segunda guerra mundial.

Prado rompió relaciones con los países del eje y se sumó a los países aliados en la contienda bélica, firmó el Tratado de Préstamos y Arriendos con Estados Unidos y permitió el establecimiento de una base norteamericana en el puerto petrolero de Talara. En 1941, el ejército peruano salió triunfante de la campaña militar contra el Ecuador. Y en 1944 permitió la organización de la Confederación General de Trabajadores del Perú que se inició bajo la dirección de un diputado comunista.

El gobierno de Prado logró desenvolverse dentro de un ambiente de relativa tranquilidad política. Entre 1939 y 1945 el volumen de las exportaciones creció de

manera apreciable. Dadas las difíciles condiciones para importar, la industria se encontró protegida, de manera que entre 1940 y 1945 el empleo manufacturero se expandió en 35%, a la par que el volumen físico de la producción de ese sector. (Cotler, 2005: 231-233).

La situación internacional, estuvo caracterizada por el avance del nazifascismo con la invasión a Polonia, Dinamarca, Noruega, Francia, etc. y todo el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial que duró seis años en la que murieron 55 millones de personas, de los cuales 27 millones correspondió a la Unión Soviética, estado que con su Ejército Rojo derrotó totalmente a los nazis con la capitulación incondicional del 8 de mayo de 1945 y que fue el paso previo para el fin de la Segunda Guerra Mundial con la capitulación del Japón el 2 de setiembre del mismo año.

De estos acontecimientos recordemos que Sérvulo Gutiérrez, en su Primera Exposición, inaugurada el 9 de diciembre de 1943 en la Asociación de Artistas Aficionados, junto a sus 51 óleos, 5 gouaches, 13 acuarelas y 2 esculturas; también expuso “Lídice”, un bajorrelieve realizado como homenaje a la ciudad arrasada por el nazismo en Polonia, para ser colocado en un barrio bautizado con ese nombre en el Callao, lo que significa la actitud anti nazi y anti fascista que tuvo nuestro artista y la valentía de hacerlo en esos años que había una fuerte corriente a favor del fascismo en el Perú. Y en los óleos que expuso, están entre otros: “Muchacho Cuzqueño”, “Indiecito con chullo”, “Indiecita de Huancané”, “Cabeza quechua”, “Norteña”, “Vitarte”, “Barrio de Leticia”, etc.; personajes y ambientes populares, lo que demuestra el amor que tuvo por el pueblo y el aprecio de los ambientes populares.

En la situación interna, surgió la organización de una poderosa federación que agrupó a los trabajadores azucareros, mientras los pequeños propietarios y yanaconas se asociaban en la Confederación Campesina del Perú, que se fundó en 1947.

En las artes plásticas, recordemos que a nivel internacional está en auge la Escuela de Nueva York. A nivel nacional se ha dejado de lado el Indigenismo en 1943 y está primando nuevamente el academicismo de la Escuela de París y los llamados Independientes.

Las fuerzas oligárquicas e imperialistas se agruparon alrededor de la Alianza Nacional e hicieron del diario *La Prensa* su vocero oficial. Ideológicamente el “liberalismo” de este periódico era una monótona repetición de los argumentos tradicionales de la clase dominante: era necesario establecer el orden, tranquilidad y confianza que el inversionista requería. Dicho orden debía basarse en la más absoluta libertad económica, restringiéndose el Estado a velar por su cumplimiento y promover las inversiones privadas mediante el establecimiento de una infraestructura básica, sin exceder sus posibilidades reales. (Cotler, 2005: 244).

Como se puede relacionar, dichos argumentos son los mismos que hoy en día se repiten, en un país que se debate en medio de la corrupción, la sobre explotación y la pobreza. Y se sigue afirmando que el liberalismo va solucionar todos los problemas.

A partir de variadas circunstancias se inició en el Perú un nuevo proceso de desarrollo del capitalismo, impulsado por las inversiones extranjeras hacia 1948.

El capital norteamericano en proceso de expansión durante la posguerra, encontró en el Perú una situación que se amoldaba a sus intereses. “El resultado fue que entre 1950-1965 se dio un incremento del 379% en el valor de las inversiones directas norteamericanas en la minería peruana. La relativa atracción del Perú al inversionista extranjero se extendió más allá del sector minero: la inversión directa norteamericana en los sectores no mineros se incrementó en 180%, comparado con el de 111% en toda América Latina” (Hunt, 1966:21) en (Cotler, 2005:248).

Por estos acontecimientos históricos sociales y políticos que le ha tocado vivir a Sérvulo Gutiérrez, es que autores anteriormente mencionados han dicho que él era completamente ajeno a los mismos; es muy posible que no fuera activista social ni político; pero, en su obra se refleja la influencia y preocupación por dichos acontecimientos, sobre todo en la primera etapa de su carrera. Esto se constata en los géneros pictóricos como el paisaje y el desnudo y el retrato de niños de gran contenido telúrico y popular, y en el bajorrelieve “Lídice”. Posteriormente, al ingresar al círculo social de la burguesía expone varias veces y vende su producción de manera regular y además, dejándose llevar por la bohemia, abandona paulatinamente su acercamiento a lo social. En el siguiente capítulo analizaremos cada una de las obras seleccionadas para nuestra investigación.

Capítulo III

ESTILO Y TÉCNICA EN EL GÉNERO DEL RETRATO DE SÉRVULO GUTIÉRREZ

- 3.1. Descripción, identificación y análisis de los elementos plásticos en 15**
retratos seleccionados y ordenados cronológicamente:

3.1.1. Retrato de Claudine, 1942.

Óleo sobre tela

81 x 61 cm.

Colección particular, Lima.



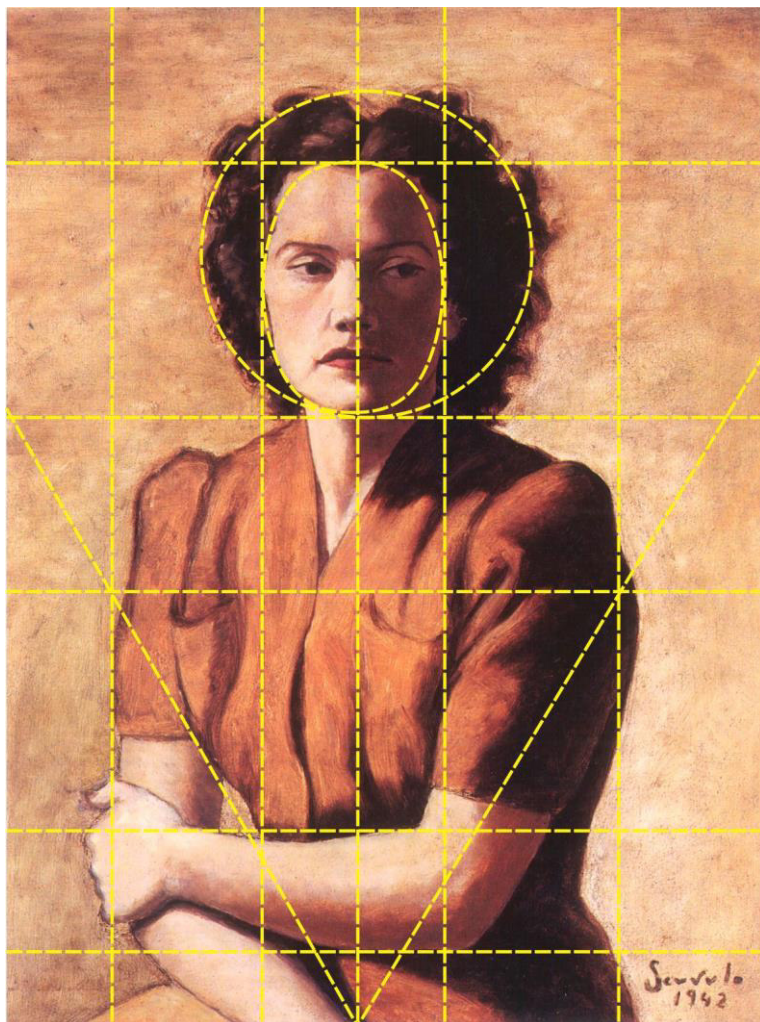
En un formato rectangular de 81 x 61 cm., en disposición vertical, en el centro del cuadro y sobre un fondo de diversas tonalidades de sepia, se encuentra la figura de $\frac{1}{2}$ cuerpo de una mujer en ligero $\frac{3}{4}$ hacia su derecha, con la cabeza hacia el frente. El brazo izquierdo doblado y la mano apoyada en el antebrazo derecho a la altura del codo. Su brazo derecho en ligero doblez cae en forma relajada y a la altura de la muñeca desaparece del cuadro por el borde inferior. Si bien el rostro está de frente, en cambio, la mirada la dirige hacia su izquierda.

Líneas finas del dibujo, en tonalidades de sepia, definen los rasgos del rostro y del cuello. Los dos iris, las fosas nasales, las líneas de los párpados, las cejas y el labio superior, están definidos con tonalidades oscuras de sepia y el labio inferior en rojo carmín. En tonalidades claras de sepia, en el lado derecho del rostro, donde recibe la mayor fuerza de luz, se definen el lóbulo derecho de la frente, la mejilla, la oreja, la comisura de la nariz, de la boca, el mentón y el lado derecho del cuello. El lado izquierdo, en cambio, está en tonalidades oscuras de sepia, desde la frente hasta el cuello; totalmente en penumbra, se notan los detalles del rostro, como la línea de la ceja, el párpado superior, el ojo, la oreja, el lóbulo izquierdo de la nariz, la comisura de la boca, la base del mentón y el cuello. El modelo del vestido que enmarca al cuello en forma de “V”, está construido con líneas finas de sepia oscuro, igualmente, las líneas que definen las formas de los antebrazos, brazos y mano izquierda. Asimismo, líneas gruesas oscuras de sepia, definen las formas de la vestimenta, bolsillos y pliegues de los hombros y del pecho. En general, la línea es rigurosa, fuerte, segura, muy expresiva y además valorada, esto es, hay líneas gruesas y otras delgadas.

El manejo del espacio es de poca profundidad en el lado derecho de la figura y de mayor profundidad en el izquierdo, con predominio de planos sobre el modelado.

Por incidencia y direccionalidad de la luz, los extremos de la cabellera se convierten en sepias claras que se funden con el fondo indefinido de distintas tonalidades de sepia. De esta manera color y espacio tienen una interacción vinculante, no se puede separar uno del otro, y de este espacio emerge la figura.

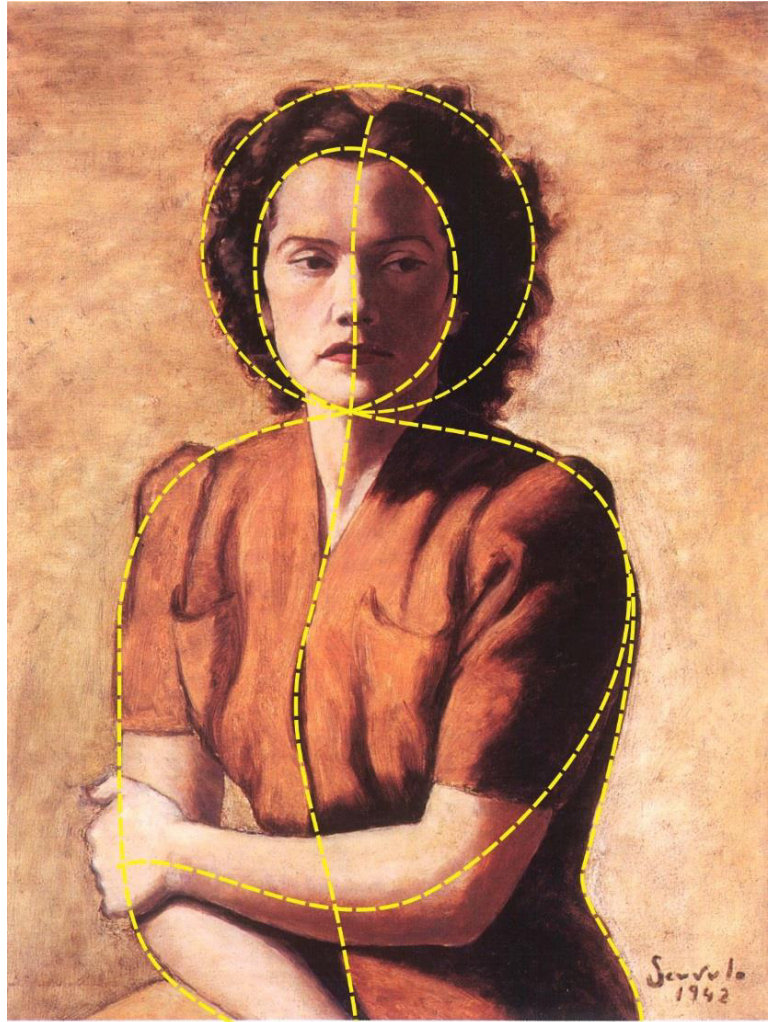
En la trama de esta obra vemos que a partir de la línea aurea, la superficie del cuadro ha sido dividida en rectángulos, mediante cinco líneas verticales y cinco horizontales; sobre ellos, dos óvalos, uno pequeño para el borde del rostro y el otro de mayor tamaño para el borde del cabello y, además, un triángulo invertido, dentro del cual se encuentra el tórax del personaje.



Trama en Claudine

El centro de mayor interés es el rostro del personaje; es allí donde se inicia el ritmo lineal en forma ovalada y se complementa con un círculo de mayor tamaño que da forma al cabello; luego, del límite inferior del mentón descenden dos líneas curvas que bordean los hombros, la de la izquierda se prolonga por el antebrazo y brazo izquierdo hasta llegar a la mano del mismo lado, y, la del hombro derecho, descende por el antebrazo y brazo y llega al borde inferior del cuadro. Se observa otra línea que se inicia en la división central del cabello, descende por el centro del rostro, cuello y el pecho, continuando hasta el borde inferior del lienzo. Finalmente, se completa el ritmo lineal con una línea curva que descende del hombro izquierdo, bordea la espalda, la cintura y

la cadera del personaje. Estas líneas rítmicas permiten que la composición se vea más dinámica.

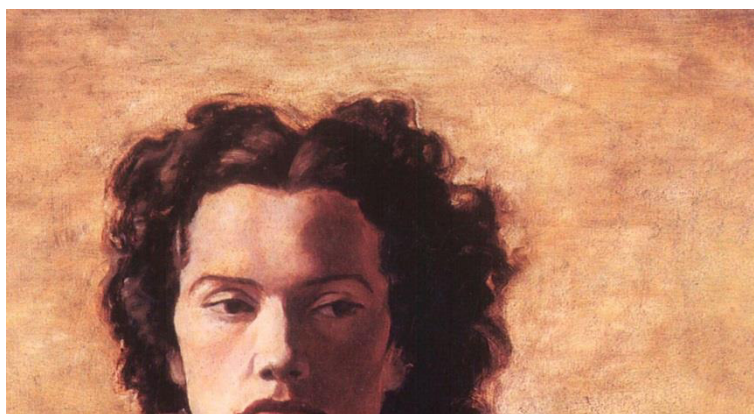


Ritmo lineal en Claudine

Toda la imagen está estructurada con distintas tonalidades de sepia, siendo las más claras las que plasman la direccionalidad de la luz que incide en diagonal, con una ligera inclinación de arriba hacia abajo y de atrás hacia adelante, desde el lado superior izquierdo hacia el inferior derecho del cuadro, generando una riqueza de leves matices de luces y sombras, de tonalidades frías en el lado de la luz y de tonalidades cálidas en

las sombras. Además, estos matices dan forma a los volúmenes de los brazos, cuello, rostro, los pliegues de la blusa y a los ensortijados de la corta cabellera suelta.

El rostro y el cuello están estructurados con tonalidades oscuras, medias y claras de sepia, siendo las tonalidades claras las del lado derecho del rostro y del cuello y tonalidades medias las del lado izquierdo. Enmarca la estructura del rostro los valores o tonos oscuros de sepia de la cabellera corta y ensortijada, que al recibir ésta la luz desde lo alto hacia la parte superior de la cabeza, crea un aurea de claridad en la que los bordes de la cabellera y el fondo se fusionan.



Borde de la cabellera de Claudine

El cuerpo, igualmente en sepias, está estructurado en valores claros, medios y oscuros; siendo los claros, la parte superior del brazo y la mano izquierda, así como el antebrazo y brazo derecho; los medios, la parte inferior del brazo izquierdo, la blusa en la parte del pecho, los hombros y brazos, y, los oscuros, el área de la parte del cuello hacia el hombro izquierdo de la mujer, indicando la sombra de la cabeza, la parte posterior del antebrazo izquierdo, la cintura y la cadera izquierda, las sombras de los

brazos del personaje, la parte inferior de los bolsillos y los pliegues de la blusa, así como la unión de ambos lados de la blusa en el centro del pecho de la mujer.

Todo el lienzo ha sido trabajado en tonos de sepia, carmín de garanza utilizado en las sombras como base sobre los cuales se ubican los sienas y los ocre, logrando una armonía cromática de colores terrosos.

La pincelada es fluida, segura, libre y define cada uno de los elementos, siendo de mayor movimiento para el cabello y más libre para la atmósfera del fondo.

La textura es un empaste fino y moderado; fino para el rostro, muy bello y muy bien acabado; moderado en los brazos, el cabello y la calidad de la tela.

La composición es la del retrato clásico, ubicando al modelo en un eje central del espacio bidimensional, ligeramente descentrado, con un eje leve en diagonal de la cabeza hacia el tórax y en sentido contrario, de la base del tórax hacia la cadera. Sobre esta composición ha trabajado todos los elementos plásticos anteriormente descritos, simplificándolos y depurándolos; logrando una obra de gran sencillez.

En el ángulo inferior derecho del cuadro, se encuentra la firma en tono de sepia oscuro: “Sérvulo” y debajo de ésta “1942”.

Opinión crítica.- La riqueza formal del lienzo ha sido lograda con el uso de los elementos plásticos como la línea, el color, la luz y la técnica en distintas tonalidades de sepia. Diseña y estructura la figura de un rostro finamente acabado y un cuerpo que complementa su exquisitez; trabaja la direccionalidad de la luz con tonalidades claras, medias y oscuras: el volumen del rostro, el cabello, el cuello, el vestido y los brazos, sobre las diversas tonalidades de sepia del fondo que se fusiona con la figura alrededor del cabello. La figura está realizada con uniforme precisión de línea y nitidez objetiva y las sombras como oscuridades adheridas a la forma del personaje; la composición del cuadro es cerrada, de una trama típica de la composición clásica, la superficie espacial es la misma en todas sus partes, vale decir, está estructurada dentro de los criterios académicos concebidos para el retrato tradicional, notándose, además, una cierta influencia del retrato renacentista, por la aplicación de una armonía cromática concebida en el claro oscuro, de pincelada meditada logrando que este cuadro pase a ser una de las obras exquisitas del pintor.

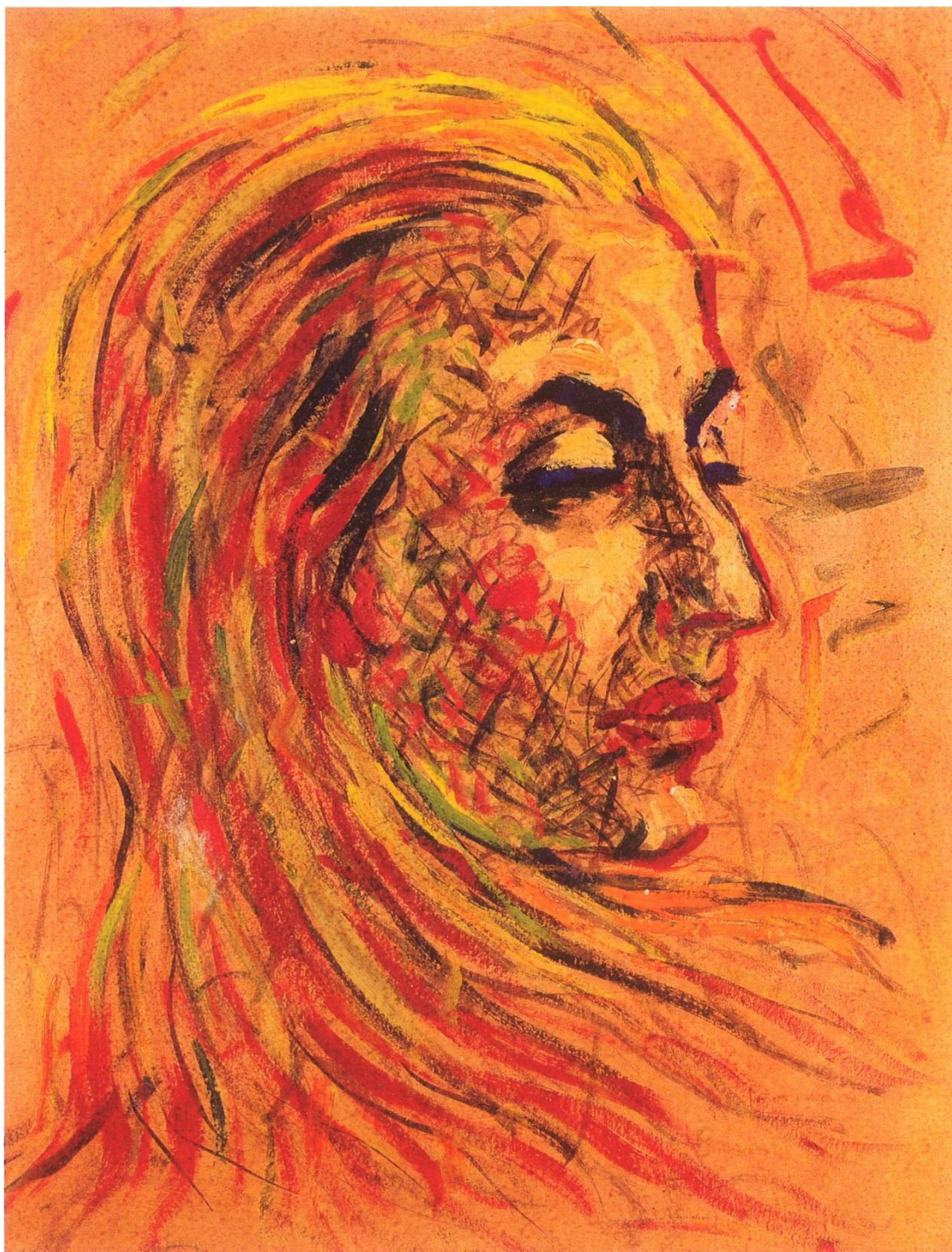
En esta obra, Sérvulo ha conseguido darle a la mujer una gran presencia y fortaleza; en el rostro se dibujan rasgos de ausencia, preocupación, ensimismamiento, alejada de la realidad, logrado mediante líneas que definen estas características, complementado con el contraste de luces y sombras, y ambientado en un lugar totalmente neutro.

3.1.2. Retrato de Doris Gibson, 1947.

Óleo sobre papel

42 x 32 cm.

Colección Doris Gibson Parra, Lima.



En una disposición vertical del formato rectangular del cuadro, sobre un fondo de color ocre anaranjado uniforme y, ocupando gran parte de la superficie, está centrada y emergiendo una cabeza femenina, mostrando parte de los hombros y una pequeña porción de la espalda, volteando el rostro hacia el lado derecho dejándose mirar algo más que de perfil. Está con los ojos levemente cerrados y los cabellos sueltos esparcidos sobre los hombros y la espalda.

El eje de la composición es una diagonal que va del borde superior izquierdo hacia el inferior derecho pasando por el pómulo y el mentón.

El dibujo del rostro está trazado sobre un fondo plano, con líneas valoradas de color y sin volumen permitiendo que el fondo y la forma se vean en un mismo plano. El borde de la frente está definida por una línea roja gruesa que continúa sobre el perfil aguileño de la nariz hasta la boca, interrumpiéndose en la parte alta del mentón; asimismo, las cejas y los ojos con líneas muy gruesas ayudan a darle más importancia al rostro; párpados y pestañas por pequeñas líneas gruesas; los bordes de los labios con líneas delgadas y discontinuas, el borde inferior del mentón y el maxilar inferior con trazos delgados. Líneas oblicuas siguen el perfil de la nariz, tres líneas pequeñas que las cruzan y otras en zigzag, crean la sombra del lado derecho de la nariz. Pequeñas líneas diagonales delgadas parten desde la comisura de la nariz y dan forma a la parte superior del labio y llegan hasta la comisura de la boca. Sobre el lado derecho de la frente hay líneas y trazos curvos delgados. Líneas diagonales delgadas se entrecruzan dando forma al lado derecho del rostro desde la altura de la dirección del ojo derecho hasta el mentón y sobre ellos hay trazos y garabatos.

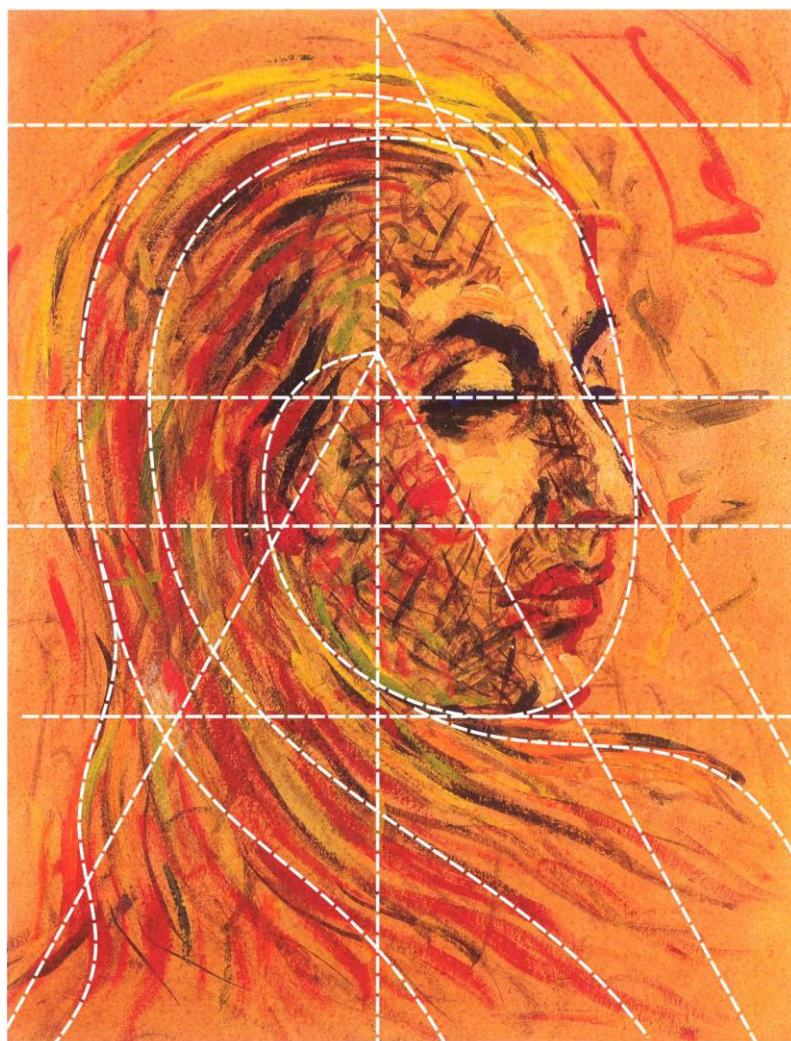
En el estudio de la trama encontramos triángulos y rectángulos formados por la línea aurea vertical, cuatro líneas horizontales y tres líneas oblicuas. La línea aurea está ubicada aproximadamente en el centro del cuadro dividiendo verticalmente al cuadro en dos grandes rectángulos verticales; la primera horizontal pasa por la parte superior de la cabeza, la segunda, pasa por el eje de los ojos, la tercera, por el borde inferior de la nariz, la cuarta, por el límite inferior del mentón. La primera oblicua, en el lateral izquierdo, parte desde un punto cercano al ángulo inferior izquierdo del cuadro y llega al punto de intersección con la línea aurea; la segunda, va desde el punto de intersección de la primera oblicua con la línea aurea y pasa por el borde del conjunto de trazos rojos y negros que dan forma al pómulos derecho y llega al borde inferior derecho del cuadro; la tercera, va desde el inicio de la línea aurea, pasa por el perfil de la nariz y llega hasta el borde lateral derecho del cuadro.



Trama en Doris Gibson, 1947

El cabello le da direccionalidad al movimiento y es muy dinámico; la forma, las pinceladas y cuatro líneas casi concéntricas y ondulantes consiguen darle un ritmo vibrante y en espiral que envuelve al rostro permitiendo centrar la atención en los detalles del mismo. La primera línea curva en espiral, parte de la intersección de la línea aurea con la primera y segunda oblicua, bordea el lado derecho del rostro, el mentón, el lado izquierdo del rostro, envuelve el cráneo, desciende por la parte posterior del cuello y llega en forma ondulante al borde inferior derecho del cuadro; la segunda, se inicia en la frente, continua por el lado superior de la cabeza y desciende por la posterior de la misma, luego en forma ondulante, sigue la dirección del cabello y llega

aproximadamente a la parte central del borde inferior del cuadro; la tercera, iniciándose en el maxilar inferior derecho, desciende siguiendo el borde del hombro derecho; la cuarta, parte aproximadamente de un punto equidistante entre la tercera y cuarta horizontal en intersección con la segunda curva ondulante y desciende siguiendo la ondulación del cabello hasta el borde inferior del lateral izquierdo del cuadro. A estas se suman los ángulos situados en el eje de la línea áurea que acentúan el ritmo ascendente de la obra. Se advierte la primacía del ritmo sobre los demás elementos plásticos.



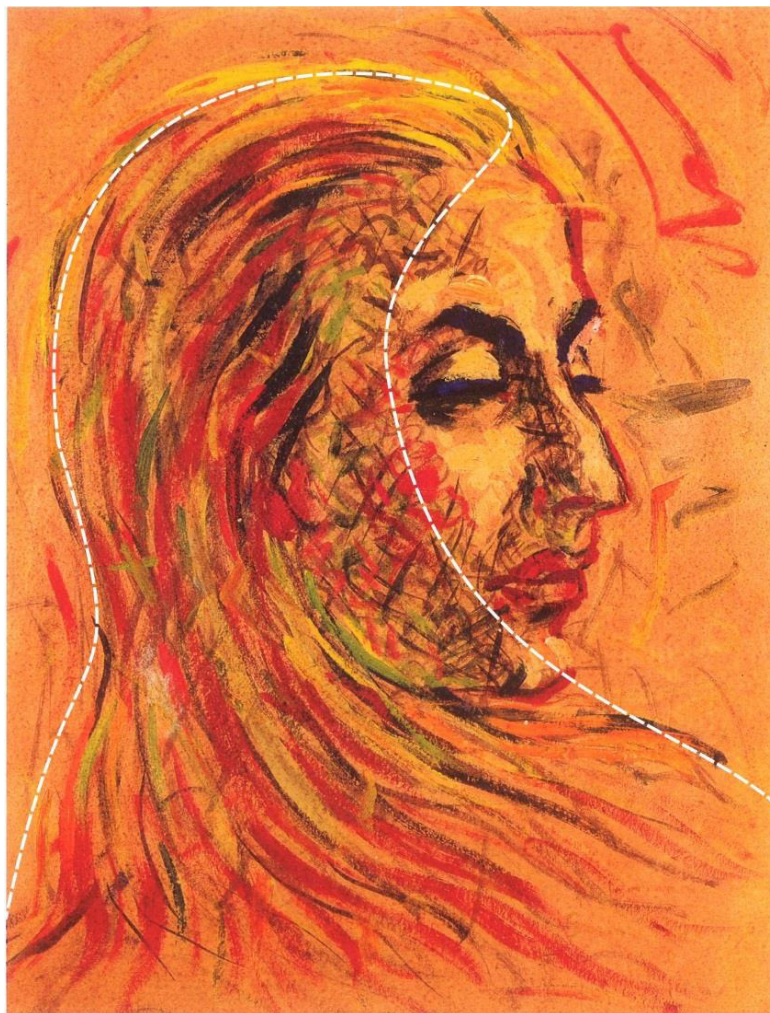
Movimiento en Doris Gibson, 1947

Los colores están trabajados directamente sobre el color ocre anaranjado de la superficie del papel, con pinceladas delgadas, curvas y rectas; amarillo de nápoles para dar forma a la frente, al entrecejo, a los párpados, al perfil de la nariz aguileña, y al área del rostro entre el pómulo, la sombra de la nariz y el mentón; también, aplica pequeños toques del mismo color en el labio superior e inferior y el mentón. La mejilla derecha está realizada con una mancha grande y otra pequeña de color rojo, y trazos rectos y curvos del mismo color. Pequeños trazos diagonales hacia arriba de color rojo, dan forma a la comisura del ojo derecho y a la mejilla. A la altura de la oreja están pintadas dos manchas rojas. Dos líneas gruesas arqueadas de color rojo delimitan el lado izquierdo de la frente. Igualmente, está pintada de rojo la punta de la nariz, la fosa nasal, la comisura de la aleta derecha de la nariz, los labios y la parte inferior del mentón. Las cejas realizadas con trazos negros gruesos y las pestañas con trazos de color violeta oscuro. La sombra de la ceja derecha y el lado derecho del párpado está trabajada con delgadas pinceladas de marrón claro y negro claro. La sombra del párpado inferior derecho está trabajada en una combinación de una pequeña mancha de negro con el color ocre anaranjado del fondo. Agrega a estos colores, trazos diluidos de verde claro que van desde la altura de la sien, pasando por la mejilla hasta cerca del mentón.

Todos los colores anteriormente mencionados han sido pintados dejando en pequeñas partes el mismo color del fondo; o mejor dicho, pequeñas partes del fondo no han sido pintadas; como puede verse en áreas de la frente, debajo de la ceja izquierda, del párpado inferior, del rostro, de la parte inferior de la nariz y del mentón. Integran también los colores en la estructuración del rostro, los toques de azul en las pestañas y el toque blanco debajo de la ceja izquierda.

El cabello parte desde la cabeza en alargados trazos hacia la izquierda del cuadro, luego caen describiendo una curva rápida y en curvas ondulantes y diagonales, de izquierda a derecha, terminan esparcidas a lo ancho de la espalda y de los hombros, quedando por debajo de la barbilla en trazos fluidos y gruesos de colores rojo, amarillo, negro y verde.

La armonía cromática está plasmada en dos grandes campos; una, en los colores vibrantes que se entrecruzan y fluyen en el lado derecho del rostro y el cabello y, el otro, en la parte delantera del rostro y el fondo del cuadro, con toques y pinceladas para el resalte de la vibración.



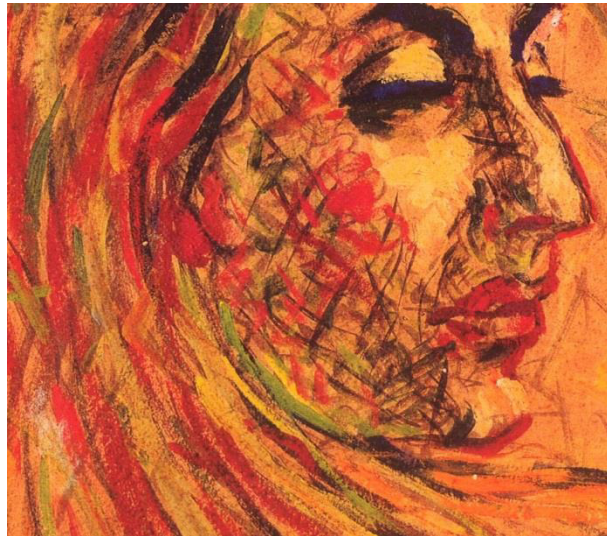
Armonía cromática en Doris Gibson, 1947

La luz va dirigida hacia el rostro de derecha a izquierda del cuadro, es uniforme y no le permite definir un volumen.

En la composición vemos que todos los elementos plásticos aquí utilizados, están alternados con un fondo parejo de color ocre anaranjado y, para ayudar a armonizar la figura con el fondo, añade unos trazos zigzagueantes sueltos alrededor del rostro y de la cabeza en colores rojo, amarillo, verde y marrón oscuro como creando una aureola a la cabeza del personaje, integrando de esta manera el rostro con el fondo.

La piel está trabajada con un empaste ligero en la frente, el entrecejo, la parte superior de la ceja derecha, el párpado derecho y el izquierdo, la parte del rostro entre el pómulo y la nariz, todo el perfil de la nariz, el sobre labio superior y la barbilla con pinceladas de color amarillo de nápoles, de tal manera que sobresalen y resaltan la saturación del color sobre el color del papel.

La pincelada de efecto rugoso de la sombra del párpado, de la sombra de la nariz y de la parte superior del labio derecho, está conseguida con trazos de marrón oscuro que se entrecruzan. Y las pinceladas de todo el lado derecho del rostro, desde la frente hasta el mentón, están hechas con marrón oscuro que se entrecruzan, con trazos de verde, manchas y trazos de rojo que se superponen a los otros. El cabello logrado con líneas ondulantes cae en forma compacta y pesada, trabajado con color ligeramente diluido.



Pincelada en Doris Gibson, 1947

La pincelada es corta y variada con color diluido para la piel y larga, rápida y valorada para el cabello. Todas las sombras están trabajadas sin gradación.

Es una obra que el artista no ha firmado.

Opinión crítica.- Doris Gibson mantuvo una relación en momentos extrema con Sérvulo Gutiérrez y su retrato lo expresa.

En la composición predominan las líneas curvas y ondulantes que expresan mucho movimiento y al combinarse los colores identifica a la obra con una armonía cálida: rojo, amarillo, ocre amarillo, naranja y el amarillo de nápoles, con pequeños acentos fríos como el verde del cabello y el azul de las pestañas. La trama de forma ascendente acentúa el movimiento; desvirtúa la superficie, no para crear profundidad, sino para unificar figura y fondo, volviendo de esta manera plana la

pintura, con lo que consigue originalidad en este cuadro. Estos elementos estructurales, integrándose a los demás elementos, como la luz, el color, el movimiento y el ritmo, con la primacía de este último sobre los demás elementos plásticos, donde además cabe observarse la fluidez de su técnica, logra crear la sensación de gozo de la vida, de placer, de erotismo, de pasión. Sin embargo, esta vitalidad y energía transmite agresividad por el gesto despreciativo en la boca del personaje que voltea con violencia y con asco a la vez. Si bien esta obra podemos situarla en la categoría de un boceto, su mérito está en que en ella Sérvulo ya empieza a conseguir originalidad en el uso de los elementos plásticos al unificar figura y fondo y darle primacía al ritmo en su expresividad.

Se aprecia que la obra es el resultado de un momento emotivo, hecho con rotundidad y nerviosismo, características propias de la personalidad del artista; sin embargo, el personaje expresa desencanto y frustración en el gesto de los labios y los ojos cerrados, a la vez que displicencia y orgullo.

3.1.3. Retrato de Doris Gibson, 1948.

Óleo sobre tela

91.5 x 71.5 cm.

Colección Doris Gibson Parra, Lima.



En una disposición vertical sobre el marco rectangular del cuadro y ocupando la mayor parte de la superficie del lienzo, se encuentra la figura de un poco más de medio cuerpo de una mujer, sentada sobre una silla en posición de $\frac{3}{4}$ girada hacia su izquierda, de tal manera que vemos mayor proporcionalidad del lado derecho de su rostro y cuerpo. Tiene los labios entreabiertos y la mirada dirigida hacia el espectador, los codos apoyados sobre una mesa, los brazos levantados y los dedos de las manos entrecruzados delante del mentón, tocándose con el índice izquierdo, mantiene el cuello y el rostro erguidos.

El espacio bidimensional del cuadro está dividido en dos grandes planos: en el primero, el conjunto de los elementos formales de la composición, la mujer sentada, la mesa, la silla y el florero con una flor; en el segundo, un fondo con manchas sin formas definidas.

En la composición, vemos que la figura se sitúa sobre un eje diagonal que va desde la parte superior izquierda hacia la parte inferior derecha del cuadro, con elementos ubicados asimétricamente; en el lado izquierdo, con un área mayor de líneas y formas diferentes contra su lado opuesto, con solo los elementos del florero y la flor de menor peso compositivo.

El diseño, basado en una línea fuerte, rigurosa, muy expresiva y al mismo tiempo muy dinámico con predominancia de la línea negra. Así, el rostro construido con líneas negras para las cejas, el perfil izquierdo de la nariz, los párpados y las pestañas; en cambio, el borde derecho del rostro hasta la base del mentón definido por una línea valorada de sepia, el borde izquierdo de la frente delimitado por pequeñas líneas casi

punteadas, el lado derecho delimitado por una línea ligeramente ondulante de la base del cabello, del mismo modo, el lóbulo derecho de la frente definido por dos trazos; las cejas, los bordes superiores de los párpados y las pestañas superiores e inferiores de ambos ojos trazados con línea negra muy definida y, desde el pómulos izquierdo hasta el mentón del mismo lado, con trazos de la base y caída del cabello; contruidos éstos mediante líneas ondulantes. El lado derecho del cuello, partiendo desde la parte inferior de la oreja y siguiendo el borde de la vestimenta, se define con una línea negra gruesa ligeramente arqueada. El cuerpo cubierto por un abrigo diseñado con líneas curvas y ondulantes valoradas. Asimismo, esta composición se complementa con otros elementos como el respaldar de una silla diseñada con líneas curvas, una mesa de forma rectangular con líneas valoradas para sus bordes y un florero dibujado con líneas curvas dentro del que se ve un tallo y una flor hecha con líneas ondulantes.

En esta obra vemos como trama figuras geométricas: rectángulos, triángulos y rombo. Los cuatro rectángulos están formados por tres líneas horizontales; la primera, pasa por la base del mentón de la retratada; la segunda, es la prolongación del perfil superior de la mesa; la tercera, es la prolongación del perfil inferior de la mesa. Dos triángulos centrales, uno dentro del otro, el mayor tiene como base la tercera línea horizontal o del borde inferior de la mesa y es truncado en sus dos ángulos inferiores ya que salen del cuadro, y sus dos oblicuas convergen en el borde superior del cuadro; el segundo, ocupa el área superior del triángulo mayor y tiene como base la segunda línea horizontal y sus oblicuas son las mismas del triángulo mayor.



Trama en Doris Gibson, 1948

Dentro de estas figuras geométricas, se encuentran tres líneas oblicuas paralelas que van desde la parte superior izquierda del cuadro hacia la inferior derecha; la primera, pasa por el borde izquierdo del rostro y del brazo del mismo lado, y a su vez es el lado derecho del triángulo mayor y menor; la segunda, va desde ángulo superior izquierdo del lienzo hasta la intersección de la línea vertical con el borde inferior del cuadro, pasando por el borde interior del antebrazo derecho y, la tercera, se inicia en la intersección de la primera línea horizontal con el borde lateral izquierdo del cuadro y pasa por el lado exterior del antebrazo derecho hasta el borde inferior del lienzo. Otras dos líneas oblicuas van desde borde inferior izquierdo hasta el borde superior derecho

del cuadro; la primera, pasa por el travesaño superior de la silla, el límite inferior del mentón hasta el lado superior derecho del lienzo; la segunda, pasa por el perfil izquierdo de la mesa y se prolonga hasta el borde lateral derecho del cuadro. Estas líneas, con las intersecciones de las oblicuas en sentido contrario, forman un rectángulo inclinado, en el cual se ubica el tórax del personaje. El rombo, formado por los lados superiores de los triángulo mayor y menor y la prolongación de la oblicua que se inicia en el ángulo superior izquierdo del cuadro y pasa por el borde interior del antebrazo derecho y, la otra oblicua, de sentido contrario, parte en el punto de inicio de la línea vertical en el borde superior derecho del cuadro y pasa por la intersección de la primera línea horizontal con el lado derecho del triángulo; dentro de este rombo, se ubican los detalles más importantes de la figura; rostro, cabello, cuello y manos. Finalmente, una línea vertical en paralelo al borde derecho del lienzo, señala el eje del florero.

La disposición en diagonal del personaje marca el movimiento general de la obra. Está dado principalmente por cuatro líneas ondulantes; la primera, se inicia en el borde inferior izquierdo del cuadro, asciende por el espaldar de la dama, bordea su cabello y llega al borde superior casi central del cuadro; la segunda, se inicia hacia la derecha de la línea anterior, asciende por el borde del mantel de la mesa, sigue por el perfil del brazo derecho, la parte superior de las manos y en una amplia curva sale por el borde superior derecho del lienzo; la tercera, la más dinámica, se inicia en el mismo punto de la segunda línea, asciende hacia el codo derecho, de donde toma un gran impulso hasta las palmas de las manos, descendiendo luego hacia el codo izquierdo y, finalmente, asciende por el tallo de la rosa y sale por el tercio medio del cuadro; la cuarta, se inicia en el borde lateral derecho, aproximadamente en la división del tercio inferior del cuadro, asciende por el borde del brazo izquierdo, cruza los dedos del

personaje, bordea su cabello y llega al mismo punto de la primera línea en el borde superior del cuadro. Las líneas de las cejas, de los labios, de los dedos y las ondulaciones de los cabellos marcan igualmente el movimiento. La línea del respaldo de la silla complementa el movimiento de las líneas del vestido.



Movimiento en Doris Gibson, 1948

En esta obra hay ritmo lineal y ritmo cromático. El ritmo lineal, está dado por la superposición de dos ovoides de diferentes tamaños que ascienden en diagonal de derecha a izquierda del cuadro, el de mayor tamaño formado por los brazos y manos, y, el menor, por el rostro y manos del personaje. Este ritmo es acentuado por la dirección

de los dedos y los pliegues del vestido que le permiten a la figura reforzar el interés en el rostro, incluyendo el diseño del florero, del tallo y la direccionalidad de la flor. El ritmo cromático, está constituido por los colores cálidos y fríos del rostro, cabello y manos (rojo, naranja y verde), y los detalles faciales de línea negra. Éstos se complementan con el vestido rojo, que tiene además, pequeñas áreas de verde y negro contrastando con el azul, verde, rojo y negro de la parte superior izquierda del fondo, y, avanzando hacia la derecha, entra a una zona de tonos intermedios cálidos, descendiendo por el lado derecho del cuadro (ocre amarillo, ocre verdoso, naranja, pequeños toques de amarillo de nápoles y pinceladas pequeñas de blanco), continuando con el rojo de la rosa que resalta sobre los grises cálidos del fondo, para llegar a los grises fríos de la mesa que armonizan con el conjunto del cuadro. El ritmo cromático nos lleva a mirar con mayor interés el rostro y las manos.



Ritmo cromático en Doris Gibson, 1948

En esta obra se ve la aplicación de colores primarios: rojo, azul, amarillo, armonizados con sus complementarios: verde, naranja, violeta y también el negro. El rostro está pintado con manchas rojas en los pómulos, los labios, en una pequeña parte que va de la entre cejas hacia la frente y un trazo rojo delgado que da forma al lóbulo del lado derecho de la frente; pequeñas y medianas manchas de verde en la parte central y en el lado izquierdo de la frente, en el nacimiento de la nariz, en el pómulo izquierdo, en la comisura y párpado del ojo izquierdo, en las partes superior e inferior izquierdo de los labios; la parte inferior de la oreja derecha está pintada de rojo; manchas en tonalidades claras de crema aplicadas en el lado derecho de la nariz, la frente y mejilla

derecha y las partes superior e inferior derechos de los labios. Enmarca el lado izquierdo del rostro líneas ondulantes de color rojo con ligeros toques de negro. El cuello está pintado en manchas de tonalidades de rojo, crema y verde transparente.

Las manos de dedos alargados y entrecruzados están diseñados con líneas negras para los perfiles, manchas en tonalidades de cremas para las superficies y pequeñas manchas rojas para las uñas y puntas de los dedos.

Los perfiles del abrigo están definidos por trazos de negro para el hombro derecho, el cuello, los antebrazos, brazos, la espalda y las amplias mangas. La superficie del mismo está pintada en tonalidades de rojo para el cuello, el hombro, antebrazo y brazo derecho, así como el brazo izquierdo y el lado lateral derecho del tórax prolongándose hasta el borde inferior del cuadro. En la parte interior de las mangas hay manchas de negro, ligeramente transparente en la manga derecha y negro más intenso en la izquierda, con ligeros trazos de verde agrisado que separan el brazo del pecho. Manchas en tonalidades de azul en la parte inferior del cuello derecho de la vestimenta, azul verdoso en los pliegues del antebrazo derecho, en el codo derecho y verde en el borde posterior derecho del tórax; en la parte superior del antebrazo y partiendo del hombro se ve una mancha gruesa ondulante de color azul entremezclado con negro, sobre la cual se ve una pequeña pincelada de blanco entremezclado con azul; el espacio del codo está cubierto por tonalidades de crema y sobre esta base, una mancha de azul que al mezclarse en su alrededor con la base de crema se transforma en tonalidades verdosas. Hacia el lado del abdomen, la vestimenta roja tiene superpuesto manchas de negro que bordean el perfil de la mesa.

El borde del respaldar de la silla sobre la que se sienta la retratada está pintada con manchas de rojo, manchas de crema y una pequeña mancha de azul en la parte superior y su respaldar pintada en arabescos de rojo y negro, siendo las tonalidades más oscuras hacia la parte inferior.

La mesa sobre la que apoya los codos está situada en diagonal de izquierda a derecha del cuadro, tiene diseñado sus perfiles con trazos de blanco y rojo entremezclados. La superficie de la mesa está pintada con manchas de blanco y sobre ellas pequeñas manchas de rojo, que se entremezclan, apareciendo tonalidades rosadas y grises azulinos; hacia la derecha y el fondo de la misma estas tonalidades se tornan más oscuras. El área del lado de la mesa, paralela al borde inferior del cuadro, donde se sugiere la caída del mantel, está pintada con manchas de blanco, rojo y azul claro que se mezclan entre sí.

Sobre la mesa, y delante de la mujer, está pintado un vaso transparente en tonalidades de azul muy claro y de blanco con manchas verticales de rojo. Dentro del vaso se encuentra una pequeña planta cuyo tallo de tres ramitas está pintado en tonos negros. La rama central termina en una rosa pintada en variaciones de rojo y de negro y, alrededor del tallo y de la rosa, delgadas y diluidas pinceladas de blanco.

En el fondo, en el lado izquierdo, partiendo del borde inferior del cuadro hacia arriba, se ve una angosta franja de negro hasta la altura del hombro, continuando en una mancha de azul que se mezcla con el tono negro de la mancha que bordea el cabello; aquí, el área limitada en la parte inferior por el azul, por la derecha con la mancha negra, está cubierta de verde claro con pinceladas cortas de azul llegando al

ángulo superior izquierdo del lienzo; sobre la mancha negra, desde la parte superior de la cabeza y en forma horizontal paralelo al borde superior del cuadro se ve una mancha de pinceladas cortas y horizontales de color rojo que en algunos espacios se mezclan con el negro. El área del lado derecho del fondo que va desde la parte superior de la cabeza hasta el perfil superior de la mesa está pintada con diferentes tonalidades que van desde los rojos, verdes, cremas, blancos y pequeños toques de negro que se mezclan entre sí.

La luz cae en diagonal desde la parte superior izquierda hacia la derecha de la composición; siendo las partes más iluminadas el lado derecho del rostro, la cabellera y el dorso de la mano del mismo lado, los dedos de las manos, el travesaño de la silla y la esquina delantera de la mesa. Se corrobora la direccionalidad de la luz, por la sombra del vaso que cae hacia la derecha del cuadro.

Lo más definido e importante del volumen lo encontramos en el rostro, el cabello y las manos diferenciados por un plano de luz, un plano intermedio (semitonos), y un plano de sombra, no así en la vestimenta, donde las formas se ven planas. En la mesa, se define la perspectiva por la separación de dos planos de grises, uno luminoso y el otro de grises intermedios.

El tratamiento de la materia en la mayor parte del cuadro es en base a manchas así como a combinación de las mismas, ligeramente cargado de materia en el rostro y en el tratamiento de la cabellera, y pastoso sobre el blanco de la superficie de la mesa y la parte delantera de la misma. También tiene una carga mayor en la parte superior derecha del fondo.

La pincelada es segura y larga en los trazos para las cejas, los perfiles y pliegues de la vestimenta; rugosa en los cremas para el rostro y el cuello; corta y descontrolada para la parte delantera y superficie de la mesa y más ligera en la parte superior derecha del cuadro; cortas y ordenadas en el área superior izquierda del lienzo puestas sobre la mancha negra. Pinceladas largas y ondulantes para el tratamiento de los cabellos, cortas para la rosa y el respaldar de la silla, ligera y alargada en el vaso, cortas y nerviosas en los toques de blanco entre la mancha azul y la mancha negra.

El uso de la materia es variado: en el rostro, las manos, la superficie de la mesa y el ángulo superior derecho del cuadro es pastosa; en la vestimenta, el respaldar de la silla, la mancha verde y las pinceladas de rojo en el lado superior izquierdo, es de empaste intermedio (poco recargada), y diluida en el vaso, el fondo de la mesa y el codo.

En fin, da la impresión que Sérvulo construye con la materia colorística, aplica texturas y pinceladas en relación al efecto expresivo que quiere conseguir.

La composición está planteada en base a la integración de todos los elementos plásticos anteriormente descritos y ellos, a la vez, apoyados en acordes de rojo, amarillo y azul, ya sea en pincelas o en manchas, complementados con trazos y toques de negro y manchas blancas. Con la distribución y combinación de éstos acordes construye la armonía cromática del cuadro. Si trazáramos una línea diagonal que partiera del ángulo superior izquierdo hacia el ángulo inferior derecho del cuadro, notaríamos que hay una ligera predominancia de colores fríos a la izquierda y una gran predominancia de colores cálidos hacia la derecha.

En el extremo inferior derecho del lienzo, en color rojo figura la firma: “Sérvulo 48”.

Opinión crítica.- En la composición, el pintor combina lo lineal y lo pictórico, con primacía de lo lineal. Desvirtúa el plano para crear efecto de espacio, logrando así el desplazamiento en el sentido de profundidad, dándole una gran riqueza de movimiento; tiene una trama desequilibrada, anticlásica y un contraste de colores conseguido mayormente en base a manchas. Con las características propias del pintor en el uso de los elementos plásticos, como el dibujo de línea gruesa y definida, el color intenso y seguro y la técnica depurada, logra estructurar muy bien el rostro del personaje y darle una expresión psicológica mediante el gesto, la mirada y la posición de los dedos. Siguiendo con su modalidad expresiva, en esta obra, el cuerpo es secundario, le da poca importancia.

Es una creación relevante que exhibe los elementos plásticos de una buena obra dentro de la corriente del expresionismo figurativo, dado que a pesar de lo estático de la ubicación del personaje en la composición, posee un gran dinamismo expresado a través de los elementos plásticos que, paralelamente, muestran la actitud pensativa y ensimismada, algo triste, del personaje, ambientado en un espacio que sugiere su libertad y concurrencia a lugares de esparcimiento.

3.1.4. Autorretrato, 1950.

Óleo sobre tela

51 x 38.5 cm.

Colección Sylvia Wiese de Osma, Lima.

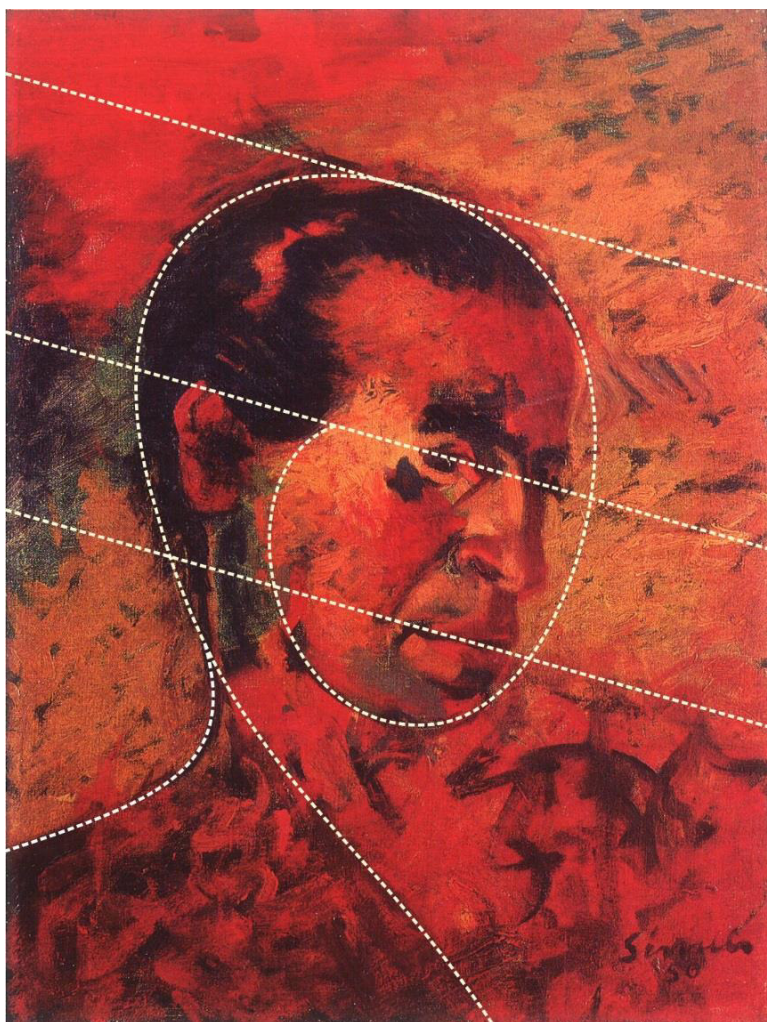


Sobre la forma rectangular del cuadro y en disposición vertical, ocupando una gran área, figura el retrato de un hombre desde la cabeza hasta la parte superior del pecho, centrado sobre la superficie del lienzo. El rostro, ligeramente inclinado, golpeado e hinchado, está volteado hacia su izquierda sin llegar a estar de perfil, el ojo derecho herido con la mirada hacia el espectador, mientras el ojo izquierdo está con el párpado cerrado; los labios están ligeramente entreabiertos. Dicho rostro resalta sobre un fondo rojo y naranja superpuesto a una base fría de verdes agrisados y algunos negros. En la cabeza tiene una herida abierta ondulante en diagonal de color rojo encendido.

Este rostro está diseñado en todas sus facciones con línea valorada: la frente, las cejas, las pestañas, el perfil de la nariz, la comisura que divide el pómulos del labio superior, la comisura de los labios, la separación de los labios y el borde del maxilar inferior; asimismo, se aprecia en el lóbulo superior e inferior de la oreja derecha pequeñas líneas arqueadas, que dan forma a los espacios de la misma; otra línea, ligeramente gruesa bordea la parte posterior de la nuca, el cuello y termina sobre la clavícula. En el pecho y los hombros se aprecian trazos cortos gruesos y enrevesados; igualmente, en el lado superior derecho del fondo, estos trazos aparecen cortos y definidos.

Todo el conjunto del fondo del cuadro crea un espacio indefinido, que se fusiona con la forma en la zona del hombro izquierdo, mientras que el borde izquierdo del rostro se separa de éste mediante una luz más clara que deja ver una leve profundidad. En el área opuesta, el fondo y la forma se definen nítidamente.

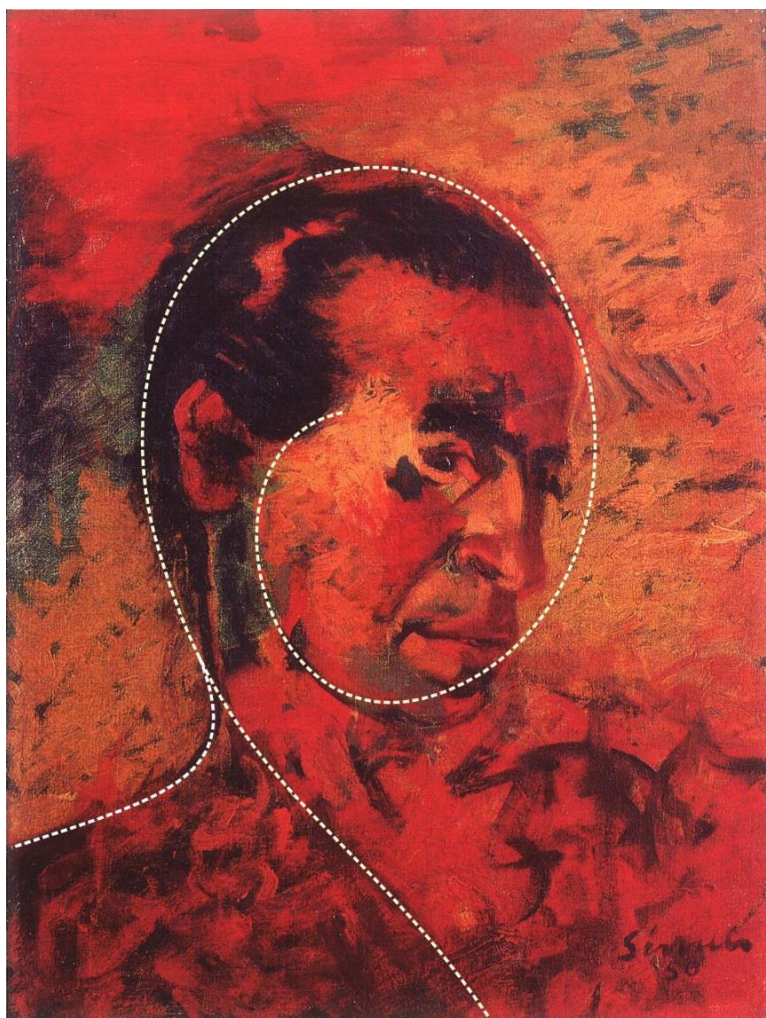
En la trama vemos una división en cuatro rectángulos de diferente tamaño y forma, un ovoide central cuyas dos líneas de fuga salen del lienzo, una que va por sobre el hombro hacia la parte inferior del borde lateral izquierdo, y la otra, por el centro del pecho hasta el borde inferior del cuadro. Sobre el ovoide cruzan tres líneas diagonales de izquierda a derecha del lienzo. Dentro del ovoide se ubica el rostro y las diagonales marcan la direccionalidad de sus facciones.



Trama en Autorretrato

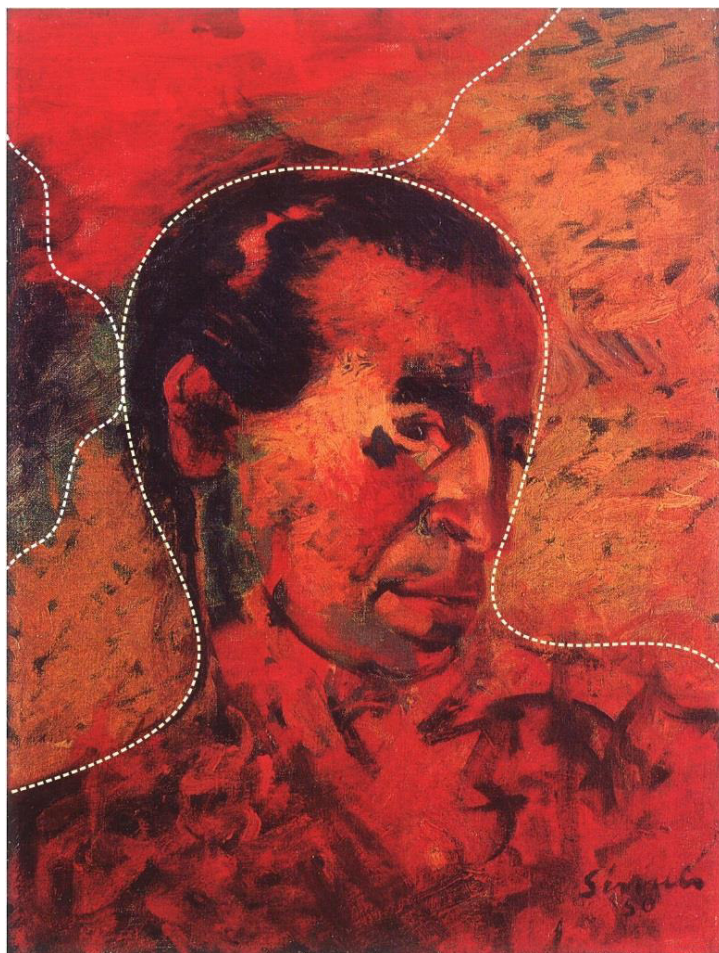
El movimiento está dado por el trazo de línea valorada que envuelve al rostro y nos lleva a observar con mayor detenimiento sus detalles, en un ritmo ascendente y centrípeto que empieza ligeramente hacia la derecha del centro del borde inferior del

cuadro, asciende en diagonal hacia la unión del hombro derecho y cuello del personaje, recorre el lado externo del cuello, envuelve el cráneo, desciende por el lado izquierdo del rostro hasta el maxilar inferior y termina en la sien, donde hay una luz muy intensa; de esta manera, nos introduce en las facciones del rostro. En la sección del cuerpo del personaje, se observa un movimiento dinámico y enrevesado en trazos cortos de negro, sobre una base plana de color rojo. El área izquierda del fondo es de colores planos (rojo, verde, siena natural y negro), con movimiento muy tenue; mientras que en el área derecha, se observa mayor movimiento por la aparición de trazos cortos de ocre amarillo, siena tostada, verde y negro, dando la impresión que ingresaran desde fuera del cuadro.



Movimiento en Autorretrato

En esta obra hay ritmo lineal y ritmo cromático. En una lectura contraria a lo anteriormente mencionado con respecto al diseño, podemos decir que sobre una composición central, ligeramente ubicada hacia la izquierda del cuadro, un ritmo ascendente en espiral empieza coincidiendo con la línea del movimiento; al mismo tiempo, por la línea del hombro derecho, uniéndose en el extremo del maxilar derecho, avanza por la parte externa del cuello, envolviendo el cráneo, el lado izquierdo del rostro, el borde externo del maxilar inferior y llega hasta la parte superior del pómulos derecho. En cambio, el ritmo cromático se observa por la mayor intensidad del rojo que empieza en el lado inferior del cuadro, reforzado por trazos de negro, ascendiendo hacia el rostro donde se observa una luz intensa a la altura de la sien acompañado de fuertes trazos de negro y continúa hacia arriba, a la frente e ingresa a una amplia área de negro, que es el cabello, donde se ve un espacio en forma de “S” de color rojo, saliendo hacia el lado izquierdo del fondo en una mancha de verde y negro, debajo del cual hay un área de sien natural y hacia arriba llega en forma contundente al extremo superior izquierdo y central del lienzo en color rojo, pasa a continuación hacia la derecha a un tono intermedio de sien natural, llegando a tonos naranjas y ocres claros, matizados con pequeños trazos de negro y verde, produciéndose así un ritmo dinámico en la composición.



Ritmo cromático en Autorretrato

El color en esta obra está definido por la aplicación del rojo, ocres, sienas, verde y el negro. El rostro trabajado con rojo sobre una base ligera de verde que en pequeñas zonas se entremezclan resultando tonalidades y matices diferentes, como en el área de la frente, la mejilla, la aleta de la nariz, los labios, el mentón, la oreja y la abertura en la cabeza. En el pómulos, la sien, el lado derecho de la nariz y el lado derecho del maxilar superior, sobre el color rojo se observan tonalidades diferentes producto de la mezcla con el amarillo de nápoles; asimismo, otros matices de verde entremezclados con negro están puestos en el borde posterior del maxilar inferior, en el nacimiento de la oreja, en la parte superior de la ceja derecha, en la comisura de la aleta de la nariz, y una mancha grisácea en el lado derecho del mentón.

El uso del negro es importante porque lo utiliza para construir la figura y detallar las facciones, definir el cabello y el movimiento en el pecho del personaje. El rostro está estructurado con trazos gruesos de negro para las cejas y las pestañas del ojo izquierdo, para la parte intermedia entre el labio inferior y el mentón; con trazos delgados para las pestañas del ojo derecho y para la separación de los labios; además, tiene una línea negra ligeramente diluida en diagonal desde la comisura izquierda del ojo derecho hacia la base de la nariz, y otra línea de la misma característica, desde la base de la aleta de la nariz hacia la comisura derecha de los labios. Una pequeña mancha negra diluida en diagonal desde la parte superior del labio hacia el extremo derecho del labio inferior; asimismo, una mancha negra que se inicia en la parte media inferior de la frente, cruza la ceja derecha y llega hasta la parte inferior de la misma; igualmente, una pequeña mancha negra en el pómulos derecho. La oreja derecha tiene una amplia mancha de color negro de forma irregular en el orificio; asimismo, otra gran mancha y trazo a la vez de diferentes tonalidades de negro, baja desde la parte inferior de la oreja hasta la altura del maxilar. Completa la estructura del rostro, el delineamiento del cabello negro con líneas gruesas, cortas y largas buscando la dirección del peinado hacia atrás, todo esto alrededor del cráneo que a su vez limita la amplia frente con un entrante en el lado derecho de la cabeza. Los trazos muestran cabello corto en la parte superior de la cabeza en una dirección de abajo hacia arriba, y cabello largo, a partir de la direccionalidad superior de la sien hasta la parte posterior e inferior de la oreja, con trazos que van de derecha hacia la izquierda. Una parte del cabello levantado se incrusta en la mancha roja del fondo del lienzo, creando una pequeña mancha de gris verdoso. Estos trazos de negro dan forma a la cabeza.

Con una tonalidad clara de rojo está pintada la corona (parte blanca) del ojo derecho, el iris de color negro con un ligero brillo de luz azulada que define el volumen del ojo. Con tonalidades medias de rojo está pintada la mitad izquierda del párpado derecho, la frente amplia, la cara, la parte inferior de la mejilla derecha, la punta y aleta de la nariz, los labios, el mentón y el cuello. La separación de los labios está realizada con una línea negra con dos pequeños toques de rojo. Y en una tonalidad de rojo encendido está pintada la herida abierta ondulante y en diagonal de la cabeza.

Asimismo, la oreja derecha aparece en pinceladas gruesas de rojo con una amplia mancha de negro en el orificio, y la parte superior de la oreja la divide una línea delgada negra valorada; el lóbulo inferior, igualmente, definido por una línea negra valorada. Con tonalidades medias de ocre están pintados los párpados superior e inferior del ojo derecho, la parte inferior de la sien derecha y el lateral derecho de la nariz. Marca el maxilar inferior lateral derecho pinceladas gruesas de rojo claro superpuesta sobre una mancha verdosa, y, la parte superior derecha del labio superior, pinceladas de un rojo terroso que define los planos de los labios; igualmente, el perfil de la nariz está definido por el mismo tono rojo terroso, o también llamado siena tostada. Una delgada línea clara baja de la parte inferior de la oreja. Con una tonalidad media de naranja está pintada la parte central de la cara y la parte superior del labio derecho. Termina de pintar el rostro con un gris terroso en el área cerca del mentón y al costado de la oreja.

En la parte inferior de este rostro se sugiere el hombro derecho más no el izquierdo. La línea negra gruesa que baja marcando el borde del cuello está cortado por una mancha roja a la altura de la clavícula y luego continua en una línea mucho más gruesa que sale fuera del cuadro; es ésta línea la que sugiere el hombro derecho. El resto

del área inferior, por debajo del rostro, sobre variaciones de tonalidades oscuras de rojo hay distintos trazos, anchos y delgados, en diagonal unos y enrevesados otros, de distintas tonalidades de negro.

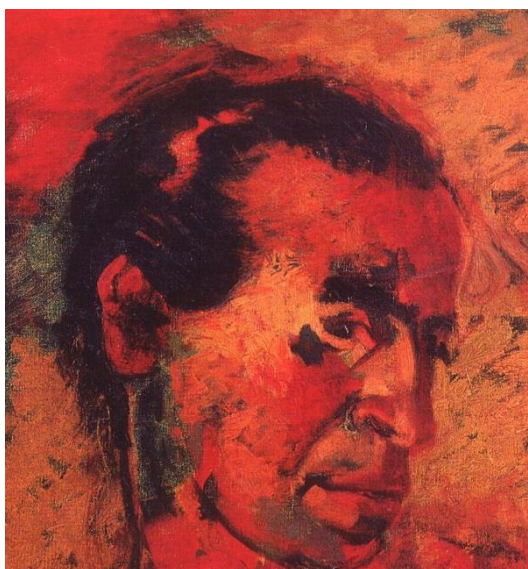
En la parte central de la cabeza, el rojo se transforma en tonalidades naranjas que en su punto más claro aparece con una luz tenue por la mezcla de esta tonalidad con el amarillo de nápoles.

Con respecto al valor cromático, podemos decir que en esta obra hay un predominio de los colores cálidos en armonía análoga con pequeños acentos de contraste. Esta armonía se ha logrado por aplicación del color rojo y sus diferentes valores, apareciendo pequeños espacios complementarios de verde a manera de acentos de contraste. El artista ha conseguido tonos que van desde los ocre hasta el negro profundo.

En el fondo el color rojo varía de tonalidades por la mezcla con el amarillo de nápoles, ocre, siena natural, verde y negro. En el área comprendida entre el hombro derecho, el borde del cuadro y el cuello hasta la altura de la oreja se observa un plano de color siena natural con pequeños matices de rojo y verde; continuando hacia arriba, un pequeño espacio de color verde muy diluido se entremezcla con otra mancha de negro e ingresa a una área más amplia de rojo en la cual da la impresión que se incrusta el cabello de la parte superior de la cabeza, produciéndose así un pequeño espacio de gris verdoso; el rojo se extiende hasta el borde superior del cuadro y un poco más allá del centro, donde en forma diagonal se mezcla con siena natural, ocre, amarillo de nápoles

y pequeños espacios de verde y negro, dichos matices se prolongan hasta el borde indefinido del hombro izquierdo.

La luz está dirigida de izquierda a derecha y solamente en el rostro, que al caer sobre la sien se produce el acento más intenso de luz de todo el cuadro, adquiriendo por este motivo un valor simbólico, y, se refleja de manera menos intensa en el lado derecho y la punta de la nariz; tonos más delicados en el lado derecho del maxilar superior. En el lado derecho del fondo y bordeando el rostro, se aprecian tonalidades suaves de luz que sugieren una leve profundidad.



Luz simbólica en Autorretrato

El volumen esta logrado mediante la luz y solamente se da en el rostro, quedando todo el resto de cuadro de forma plana.

Este lienzo ha sido elaborado técnicamente mediante un tratamiento sutil de la materia, en la mayor parte se observa la aplicación del color sin mucho empaste,

observándose en algunas zonas el color aguado de la mancha previa, como en el orificio de la nariz, la comisura del labio superior derecho; son veladas, en la parte superior derecha del mentón y en las manchas que bajan desde la oreja hasta el cuello; también, en el plano gris verdoso del lado izquierdo del fondo.

Las pinceladas difieren en razón de las distintas áreas de la fisonomía del rostro: son finas y leves en la aplicación del rojo para la corona, la mitad izquierda del párpado del ojo derecho y el iris del ojo; pincelada finísima de tres puntos que marcan el reflejo de la luz sobre el iris; pinceladas gruesas para el rojo encendido de la herida abierta en la cabeza y en la oreja, para el rojo de tonalidad media de la frente, la cara, la parte inferior de la mejilla y el inicio del cuello; gruesas y ligeramente cargadas de materia, en la aplicación del color de la luz sobre los párpados, la sien derecha, el pómulo y el lado derecho de la nariz; son medianas para los negros de la parte superior del pómulo, de la mejilla, el mentón y la parte intermedia entre el labio inferior y el mentón.

El fondo del lado derecho del cuadro, a partir del borde del rostro y parte de la cabeza hasta el extremo, las pinceladas son irregulares, en distintas direcciones, dejando ver espacios de tonalidades verdosas de la mancha de la base. En el otro lado, desde el borde del cuello del personaje hasta el extremo izquierdo del cuadro, de color siena natural, está realizado con pinceladas cortas levemente cargadas de materia dejando pequeños espacios donde se ve el color de la mancha del fondo. Desde el perfil del cabello negro hasta el extremo izquierdo del lienzo, las dos manchas en parte casi combinándose, una de color gris verdoso en diagonal que viene a ser la mancha del fondo y la otra, en tonalidades de negro, en pinceladas cortas definidas. Finalmente, en

la parte superior, por encima de la cabeza del personaje, el área roja del fondo está lograda con una gran mancha de color en la que no se ven las pinceladas.

Hacia el lado inferior derecho del cuadro figura la firma: “Sérvulo” y debajo de ésta, la inscripción “50”, ambos en negro.

Opinión crítica.- Este autorretrato de Sérvulo Gutiérrez es paradigmático por ser resultado de la autoconciencia del artista respecto a su torturada personalidad.

En la composición solo la cabeza tiene relación con el espacio, pero como si fuera una esfera flotando en el aire, en todo lo demás, forma y fondo se unifican; mediante la línea logra crear un fuerte movimiento centrípeto que lleva hacia la sien del personaje, la cual está resaltada con un uso simbólico de la luz. Esta manera de construir le da originalidad a esta obra pictórica. Con los demás elementos compositivos, como el diseño donde se percibe el uso del negro en la estructuración de la figura, las diferentes tonalidades de color, las pinceladas rugosas y cargadas de materia, el movimiento, y el predominio del color rojo como símbolo de un momento trágico de su vida, logra una obra de mucha carga emotiva como la luz que se observa en el área de la sien, remarcando una herida más espiritual que física, netamente expresionista, en la cual el autor demuestra su maestría en el manejo del color y la materia, plasmando con gran seguridad y rotundidad los elementos de su lenguaje plástico.

En su autorretrato, Sérvulo ha conseguido representar la expresión de su rostro afiebrado, golpeado, adolorido e incluso esa sensación de estar como suspendido en el aire, como resultado de lo incontrolable de sus emociones y de sus arrebatos, imprimiéndole una gran fuerza expresiva a su propia imagen.

3.1.5. Retrato (Pensativa), 1952.

Óleo sobre tela

92.5 x 73.5 cm.

Colección Universidad Nacional de Ingeniería



Es un óleo sobre lienzo rectangular ubicado verticalmente en el que se encuentra la figura de una mujer desde la cabeza hasta la altura de la cadera, ubicada en la mitad derecha del cuadro, en una posición de $\frac{3}{4}$ girada hacia su lado izquierdo, cuya mirada la dirige al espectador; tiene el brazo izquierdo doblado sobre el vientre y sobre la mano izquierda se apoya el codo del brazo derecho doblado hacia arriba y la mano respectiva sostiene un pequeño objeto; se completa la composición con planos abstractos en todo el fondo de la obra.

El diseño de la figura se define por líneas negras valoradas, observándose fluidez en algunas zonas y en otras, nerviosas y enrevesadas.

La figura ocupa aproximadamente el 70 % del espacio bidimensional, ubicada en primer plano e integrándose con los elementos abstractos del fondo, de tal manera que fondo y figura son uno solo, vale decir, es un cuadro plano, sin profundidad.

A pesar de verse la figura reposada, hay al mismo tiempo un movimiento generado por líneas y pinceladas nerviosas, enrevesadas y ondulantes.

En la trama se observan tres líneas horizontales, una en la parte superior, otra en la parte central y la tercera, en la sección inferior del lienzo. Del punto de partida de la línea superior, parten cuatro líneas diagonales; la primera marca la direccionalidad de los ojos, la segunda, la de los hombros, la tercera, el codo y pecho izquierdo y, la cuarta, el abdomen del personaje. Asimismo, se observa que aproximadamente del centro del borde superior del cuadro, parte una línea oblicua hacia el ángulo inferior izquierdo del mismo; paralela a ésta, otra oblicua en el área inferior derecha, marcando el borde de la

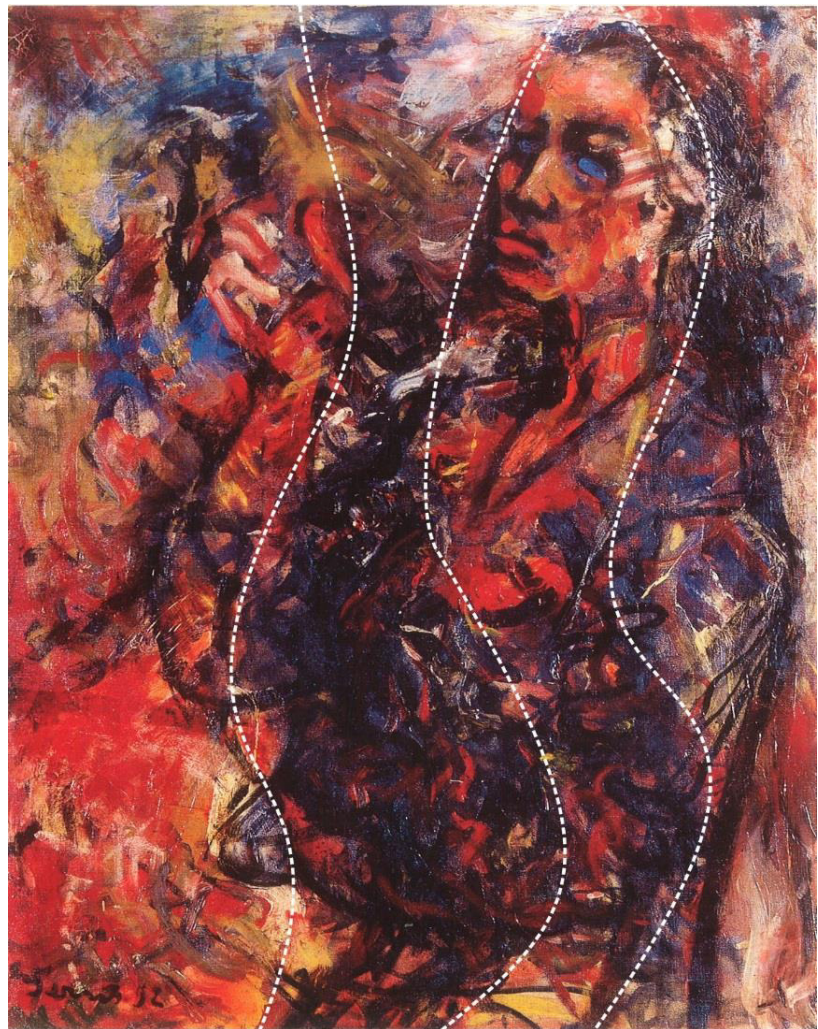
espalda del personaje. Finalmente, una línea oblicua, paralela a la cuarta oblicua anteriormente mencionada, marca la ubicación del cráneo y hombro izquierdo del personaje. La intersección de estas líneas, con excepción de la de los ojos, definen las figuras de dos trapecios unidos por su base en el área central del lienzo, quedando sus lados menores en la parte superior e inferior del mismo. En ésta área de los dos trapecios unidos, se encuentra la figura de la retratada.



Trama en Retrato (Pensativa)

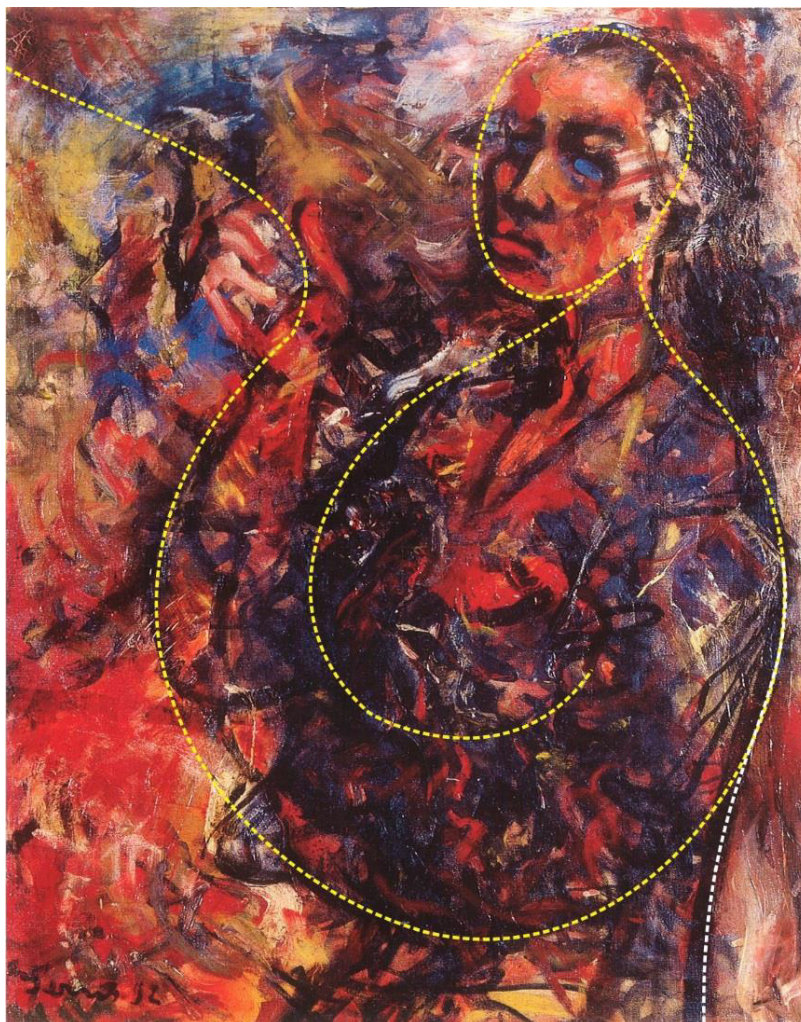
El movimiento en esta composición está marcado por la disposición de los colores en cuatro franjas. La primera, de mayor importancia, es la que ingresa por el

centro del borde inferior del cuadro y luego asciende en forma ondulante con gran fuerza de trazos de negro, rojo, azul y pequeñas pinceladas de blanco hasta la altura del hombro derecho, a partir allí, disminuye la intensidad de los colores y los trazos; la segunda franja, en el lado izquierdo del cuadro, cubierta de colores variados, cálidos, fríos y neutros, le dan dinamismo a la composición; la tercera, es la que asciende en forma ondulante desde la cadera del personaje hasta el rostro, con colores mayormente cálidos y pequeños trazos de negro, blanco y azul; una última franja, de menor intensidad por la mayor presencia de tonos neutros, igualmente, asciende en forma ondulante desde el borde inferior hasta el borde superior en el lado derecho del cuadro.



Movimiento en Retrato (Pensativa)

Dos líneas curvas y ondulantes, marcadas por las pinceladas de negro, definen el ritmo de la composición: la primera, más amplia y de mayor fuerza, es un ritmo curvo que se inicia en el área superior izquierda del lienzo, se traslada hacia la mano derecha, desciende al codo derecho, bordea el lado inferior del brazo izquierdo, continúa por el codo del mismo lado, luego asciende por el antebrazo, el hombro izquierdo, la parte posterior del cuello y envuelve el cráneo y el rostro derecho del personaje; la segunda, más corta, como marcando el segundo tiempo, se inicia en el interior del antebrazo izquierdo, bordea la parte superior del mismo, continua por el borde derecho del pecho y el hombro del mismo lado, cruza hacia el lado izquierdo del rostro y también envuelve el cráneo y rostro. Los dos ritmos conducen la mirada del espectador hacia el rostro, que es el área principal del cuadro, de manera que, el transcurrir de estos dos ritmos crean la dinámica rítmica de toda la composición.



Ritmo en Retrato (Pensativa)

En esta obra hay una predominancia del color rojo carmín contrastado con el negro del diseño de la figura notándose, además, pequeños espacios de color siena natural, algunos matices de grises azulados y pequeñas pinceladas de blanco, como en el rostro, en el que ingresan dos pinceladas diagonales y paralelas sobre la sien izquierda y una sobre el pómulo.

En el rostro, cubierto de una base de tierra de siena natural, se ven superpuestos matices de lacres grises verdosos en la frente y sobre éstos una mancha de blanco entremezclado con el siena; en el lóbulo derecho de la frente, hacia el borde derecho del

mismo, se ubica una mancha disforme en sentido vertical de color rojo carmín. La ceja izquierda está construida con una línea negra gruesa ligeramente curva, cuyo extremo derecho se prolonga hacia abajo dando forma al párpado, que se define con una pincelada de ocre amarillo sobre el rojo de la base, y continúa casi en forma diagonal curvada definiendo las pestañas y al mismo tiempo, encierra un pequeño óvalo de color azul grisáceo dando forma al ojo de manera plana en el que no se ve el iris. El ojo derecho está construido desde la ceja con una línea delgada de negro, interrumpida por la mancha disforme de rojo que baja de la frente e ingresa sobre el párpado acompañada de una pequeña pincelada de blanco; ambos extremos de la ceja bajan a unirse con una línea negra gruesa dando forma a las pestañas que encierran un pequeño espacio ovalado de color gris azulado, insinuando el ojo derecho, dentro del cual se ve a manera de iris, un pequeño semicírculo con línea clara muy fina; el párpado inferior diseñado por una mancha oscura.

La nariz definida por una línea negra, cubierta de siena natural en toda su área y sobre ella una luz blanquecina entremezclado con el siena natural; en la parte entre cejas, sobre el siena natural, aparece un matiz de rojo carmín. El párpado inferior izquierdo está construido por un borde rojo carmín y sobre éste, en el centro, un pequeño toque blanquecino, debajo del cual hay una pequeña mancha de azul.

El área del pómulos izquierdo y hasta el borde del mentón, está cubierto en su base con el color siena natural y sobre ésta, pinceladas de rojo carmín y siena natural claro. Debajo de la oreja y bordeando la mandíbula se ve una franja blanca que se mezcla con el siena natural y el rojo de esa área del rostro. El pómulos derecho delineado con carmín oscuro, se encuentra cubierto por una pincelada suave de carmín sobre la

base de siena de toda el área. La forma de los labios, el inferior carnoso, está diseñado con líneas negras gruesas; este mismo tipo de línea, aparece bordeando y dando forma al mentón, complementándose con una pincelada de siena natural ligeramente claro que al ascender forma una mancha un poco más amplia del mismo color.

El cuello está construido en su borde derecho por una mancha gruesa vertical de negro. Paralela a ésta, una línea gruesa de rojo cadmio oscuro, y por el otro lado, por una línea delgada de negro; mancha y línea encierran el área del cuello, cuya base es el rojo carmín sobre el cual se ven pinceladas de gris claro y negro que se mezclan entre sí.

El cabello está diseñado con pinceladas ondulantes de negro entremezclados con el rojo carmín y azul prusia desde la parte superior del cráneo hasta la altura del hombro izquierdo; hacia el lado derecho de la cabeza una mancha roja disforme ingresa desde la parte superior derecha del fondo; a continuación, hasta la altura de la parte inferior de la oreja, el cabello ha sido raspado, dejando ver espacios blancos de la base de la tela; siguiendo hacia abajo, en esta zona el cabello ha sido trabajado con matices de rojo carmín y grises azulados.

El área del torso está cubierta de rojo cadmio oscuro y por líneas negras gruesas. En su zona central se nota el borde de la vestimenta en forma de “V” en ligera diagonal, contiene además, un matiz de color lacre entremezclado con el rojo de la base; en el resto del pecho se ven pequeñas pinceladas de blanco agrisado sobre manchas de negro y azul prusia entremezclados; en la parte superior del seno izquierdo hay una línea negra ligeramente curva que lo separa del hombro, debajo de esta línea se ve una pincelada gruesa de negro sobre el que se han puesto matices grisáceos; en el área del

hombro izquierdo, también trabajado sobre el siena natural de la base, se ven manchas de gris azulado, pequeños toques de negro y una pincelada vertical de blanco agrisado. La zona derecha del pecho contiene, además del siena natural de la base, pequeñas pinceladas de blanco agrisado entre mezclados con negro y rojo cadmio.

El hombro derecho, bordeado por una mancha gruesa de negro, contiene pequeños matices de gris azulado y pequeñas pinceladas de blanco; la mancha negra se prolonga hasta cubrir toda el área del antebrazo y sobre ella aparecen manchas de rojo y pequeños toques de blanco, y hacia la intersección del brazo con el antebrazo, matices de grises azulados; el brazo derecho, que en su totalidad está cubierto de rojo carmín, tiene pinceladas delgadas de lacre claro y blancos agrisados, pinceladas gruesas de negro y pequeños toques de la misma tonalidad; la mano, con los dedos doblados cogen un objeto en ligera diagonal, este objeto tiene pequeños toques negros, puntos de rojo cadmio oscuro muy pequeños y grises azulados. Los dedos están definidos por pinceladas gruesas de blanco que se mezclan con el rojo de la base, también se notan, pequeñas y delgadas pinceladas de lacres.



Pinceladas en Retrato (Pensativa)

Desde la parte superior del antebrazo izquierdo y sobre una base de color rojo carmín y azules grises claros, se ven pinceladas de rojo cadmio, blancos agrisados y dos pinceladas anchas de blanco entremezclados con el azul prusia, sobre estos se ven líneas delgadas enrevesadas de negro y manchas de gris azulado; en el borde exterior de este antebrazo se ven otras tres líneas negras delgadas ondulantes, en diagonal, hacia la parte inferior, que insinúan pliegues del vestido.

En el brazo izquierdo; igualmente, sobre una base de rojo carmín se ven pinceladas muy enrevesadas de negro, azul, blanco, grises azulados y un pequeño punto de blanco agrisado, que cubren el área desde la parte inferior del seno hasta el borde inferior del brazo; debajo del cual, continua el diseño del cuerpo de la mujer insinuando que está medio sentada y definen el inicio de los muslos líneas gruesas en diagonal y enrevesadas de negro, una de las cuales se prolonga formando una curva que completa la forma de la cadera; dentro del área de la misma, manchas diluidas de color rojo carmín y de negro, y, un espacio casi triangular de blanco amarillento en el borde inferior del cuadro; en cambio, en el área entre las dos líneas, hay una base de rojo cadmio muy diluido entremezclado con el negro.

El borde de la espalda se define por una línea gruesa de negro entremezclado con rojo carmín en ligera diagonal curva, acompañada en el interior de la figura, por otra convergente, delgada en su parte superior hasta la mitad de la espalda y gruesa en la parte inferior; entre estas dos, se ven manchas muy diluidas de rojo cadmio, azul, negro, blanco agrisado y dos pequeños espacios donde se ve el blanco de la base de la tela.

El fondo está trabajado con una gran variedad de matices y tonalidades cálidas, frías y neutras. En el área superior del lienzo, desde el borde hasta la altura de la ceja, se ven pequeñas áreas de matices claros trabajado con veladuras azules sobre bases de blanco; sobre estas veladuras de azul, en el ángulo superior izquierdo, se ve una mancha de rojo carmín y cuatro pinceladas diagonales del mismo color; hacia el centro del cuadro, pinceladas en diferentes direcciones de color azul agrisado están entremezcladas con algunas pequeñas pinceladas de negro; avanzando hacia la derecha y hasta el límite de la frente, una mancha de blancos con veladuras de azul y rojo carmín; inmediatamente, después del blanco aparece una pequeña mancha de rojo carmín.

Hacia el borde derecho del cuadro, en dirección de arriba hacia abajo y bordeando la figura, sobre una base de blancos agrisados, aparece a la altura de la parte posterior del cuello, una mancha de pinceladas azules y negro entremezcladas con el rojo carmín; en esta misma zona y hacia abajo, a la altura del antebrazo izquierdo, una mancha de rojo cadmio oscuro; debajo del mismo, aparece una pincelada alargada de negro entremezclado con los grises del fondo; así como, dos pinceladas curvas pequeñas de negro y una ondulante de blanco desde el borde inferior del cuadro hacia arriba entremezclada con los grises del fondo.

En el área izquierda del lienzo, correspondiente al fondo del mismo, se observa una gran cantidad de matices y de pinceladas enrevesadas desde los verdes, azules y negros en la parte superior y continua hacia abajo, entremezclándose con el siena natural, azul cobalto y negros a la altura de la mano derecha, y más hacia abajo, hasta el extremo del cuadro, pinceladas de rojo carmín, rojo cadmio, negros, azules y blancos agrisados.

La armonía cromática se da por el contraste de colores cálidos y fríos. Los rojos cadmio, carmín y sienas claros se complementan armoniosamente con los verdes y azules dentro de los que aparecen dos notas más altas de color como un punto de verde amarillento y el otro en azul cobalto.

Por el tratamiento del color hay una leve perspectiva cromática y una sutil diferenciación de fondo y figura lograda por pequeñas zonas de luces en valores medios, ubicadas: una, en la parte superior por detrás de la frente; otra, en el lado derecho del cuadro; la última, perfila el abdomen desde el codo derecho hasta el borde inferior del lienzo.



Detalle de perspectiva cromática

Las incidencias de luz sobre la figura son: una, cae sobre el borde izquierdo del rostro; otra, tenue, sobre el hombro derecho y borde del antebrazo, así como en los dedos de la mano derecha; otra, ligeramente más intensa, a la altura del perfil derecho del abdomen y otra muy tenue, a la altura del hombro izquierdo, así como, en el ángulo inferior derecho del cuadro. Sobre el muslo izquierdo se ve una pequeña luz en forma triangular en tono ocre, producto de una veladura de este color sobre la base del lienzo.

De acuerdo al manejo y dirección de la luz, ésta sugiere poquísimo volumen, y está centrado en el rostro, el cabello, el hombro derecho y los dedos de la mano del mismo lado; asimismo en el antebrazo izquierdo.

La técnica observada es la de un óleo sobre lienzo texturado en algunas zonas, como en la parte superior del cuadro, la parte inferior del cabello, el área de la zona derecha del cuello, a la altura de la zona derecha del pecho, en el área debajo del codo derecho, notándose además en toda la obra un empaste regular de materia.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se encuentra una firma en color rojo carmín mezclado con un poquito de negro: “Sérvulo 52.

Opinión crítica.- Es una obra en la cual se ha desvalorizado la superficie de tal manera que figura y fondo constituyen un solo elemento, es de forma cerrada pero de una trama original por los trapecios que se unifican y las diagonales que acentúan el dinamismo, con primacía de lo pictórico, de movimiento lumínico y una danza de colores por toda la superficie del lienzo, en la que los demás elementos plásticos, en constante movimiento, crean la sensación de una actitud del personaje en trance reflexivo, con las comisuras caídas como si estuviera cargado de recuerdos ingratos, simbolizados por colores de tonos medios y bajos acompañados de líneas y trazos entrelazados y nerviosos en tonos oscuros y negros que envuelven a la mayor parte de la figura, sumándose a estos un manejo cuidadoso y sutil de los empastes que se aprecia en toda la obra, rugosos en algunas zonas y suaves en otras.

Con esta obra, Sérvulo consolida su personal manera de componer sus retratos, en la que hace uso simbólico del color, de la armonía cromática y de la técnica depurada con una gran creatividad de elementos plásticos que lo convierten en un gran creador, y uno de los principales referentes de la pintura expresionista en el Perú. Su capacidad para transmitir el carácter del personaje y la particular circunstancia por la que parece atravesar, se manifiesta al estar recargado sobre el lado derecho de la composición de manera displicente, abandonando, en dirección diagonal derecha-izquierda, el sentido pasivo de la dirección visual.

3.1.6. Figura de mujer, 1953.

Óleo sobre tela

92 x 73 cm.

Colección Banco Continental, Lima.



En disposición vertical de un formato rectangular, y sobre una superficie pintada con tonalidades de rosado, en la parte central de los dos tercios superiores, está diseñado el rostro y busto de una mujer.

En esta obra podemos diferenciar dos partes en el diseño de la composición: En la parte superior del lienzo, con característica tendiente hacia la abstracción podemos visualizar un rostro y la insinuación de un torso y hombros de una mujer, contruidos con líneas y trazos seguros, gruesos, delgados y curvos. En el tercio inferior, se insinúa el ángulo de la superficie de una mesa sobre la cual se apoyan tres objetos: un florero y dos copas, igualmente, con características tendientes a una abstracción.

La figura está dibujada aplicando la pintura con un pincel sumamente desgastado y con el taco del mismo en algunas zonas, tal como si fuera un graffiti. Con trazos y líneas ondulantes y quebradizas insinúa las formas del rostro, cabellos, cuello, pecho y hombros. La figura está sentada aparentemente detrás del ángulo superior derecho de una mesa.

El rostro de la mujer contruido con trazos cortos, nerviosos y enrevesados, así como los ojos, la nariz, la boca, los cabellos; en el cuello, cuya base es una mancha amplia de color, se observan trazos cortos en diferentes direcciones que llegan hasta la insinuación de los hombros y el pecho, donde aplica algunas líneas enrevesadas. Sobre la superficie de la mesa, tres objetos insinuados mediante líneas garabateadas, completan la escena. El fondo del cuadro, está tratado de la misma manera, con manchas, líneas y trazos garabateados, nerviosos y enrevesados.

En esta obra se descubre que la trama se presenta mediante dos líneas verticales, seis oblicuas y un arco. A ambos extremos del lienzo se ubican las líneas verticales; la primera, en el lado izquierdo pasa por el eje del florero; la segunda, a la derecha, pasa igualmente por el eje de la copa. Las líneas oblicuas; la primera, pasa por el lado derecho del rostro desde el borde superior izquierdo hasta el borde inferior derecho del cuadro; la segunda, lo hace por el borde de la oreja izquierda, el maxilar inferior y el centro de la rosa; la tercera, va del hombro derecho desde el borde lateral superior derecho hasta el borde lateral izquierdo del cuadro; la cuarta, del hombro izquierdo desde el borde lateral izquierdo hasta el borde lateral derecho; la quinta, pasa por el perfil superior de la mesa desde el borde lateral inferior izquierdo hasta el borde lateral inferior derecho; la sexta, desde el perfil lateral izquierdo de la mesa del lado inferior izquierdo hasta el borde lateral superior derecho del lienzo; finalmente, un arco bordea la base del cabello y parte desde un punto de la primera oblicua hasta otro punto de la segunda oblicua.



Trama en Figura de mujer, 1953

Es una obra muy dinámica por la valoración y variedad de las líneas y trazos, por la direccionalidad de éstas y por el contraste de las líneas blancas y negras, que en conjunto resaltan el movimiento del cuadro. Pero, cabe señalar que la cabeza y rostro del personaje es el área donde se concentra el mayor interés de la composición, allí se observa una gran variedad de pinceladas cortas y líneas enrevesadas con gran variedad de matices, en su mayoría en tonos grises fríos.



Dinamismo en Figura de mujer, 1953

Hay un ritmo en forma de “S” que empieza en el lado derecho del borde inferior del cuadro asciende en curva hacia el hombro izquierdo, avanza hacia el área superior izquierda del lienzo y, en curva contraria a la anterior, asciende hacia los rulos sugeridos sobre la cabeza y sigue en curva hasta la altura de la sien izquierda. El otro ritmo circula en forma ovalada sobre sí mismo, tiene como base los elementos sugeridos sobre la mesa, bordea los hombros, asciende por ambos lados del cuello y envuelven el cráneo, creando la sensación del perfil de una vasija.



Ritmo en Figura de mujer, 1953

En el ritmo cromático y formal, se aprecia la unidad en el tratamiento del color y en el equilibrio de los elementos formales de la composición; la variedad, en cambio, se aprecia en la libertad de la direccionalidad de líneas y trazos, generando vibraciones rítmicas aparentemente incontroladas. Esta unidad y variedad se integran armónicamente en la lectura visual de la composición anteriormente descrita.

El iris del ojo derecho tiene dos finísimos trazos diagonales de blanco y en su parte inferior tiene un matiz rojizo. La ceja derecha definida con una pincelada gruesa de negro y sobre ella aparecen pequeños espacios de rojo con algunos toques de blanco. En el ojo izquierdo, sobre la gruesa capa de negro, hay ligeros acentos de blancos y grises producto de algunas pinceladas de blanco superpuestas. El iris del ojo derecho

definido con un trazo de pincelada gruesa arrastrada cargada de blanco que, al mezclarse con el negro de la base, produce efectos texturados; igualmente, vemos un pequeño arco rosado alrededor del iris. Las pestañas marcadas por una línea arqueada de negro, sobre la que aparece una mancha irregular de rosado que sugiere el párpado. La ceja construida por un espacio negro ligeramente arqueado y en su parte superior, una pincelada en forma de arco, muy marcada de color rojo, refuerza la forma de la ceja izquierda; al mismo tiempo, se observa el efecto matérico de la mezcla de blanco sobre negro. En el entrecejo y sobre el color rosado de la base se observa unas pequeñas líneas de blanco que le dan forma a la parte superior de la nariz, así también, de esta parte nace una pincelada gruesa ondulante de blanco hacia el centro de la frente.

La nariz está construida mediante un trazo grueso de blanco. Marca el costado del tabique derecho y la comisura del rostro del mismo lado trazos de gris y blanco. La mejilla derecha está realizada mediante varias pinceladas casi verticales, primero de color gris texturado, que sería la continuación del tono blanco del párpado que, en forma de un pequeño arco, ingresa al pómulos; luego, trazos de blanco, negro y uno delgado de rojo violáceo. De la parte inferior de la mejilla nace una mancha irregular de rojo sobre la que aparecen pequeñas manchas de blanco y trazos delgados de negro. La mejilla izquierda, sobre el rosado de la base, está realizada mediante una mancha irregular de blanco sobre la que se aprecia un trazo de rojo y en la parte inferior de la misma, se observa otra mancha irregular de blanco entremezclado con un trazo pequeño de negro.

La hendidura de la mejilla izquierda esta sugerida por un trazo negro, sobrepuesto tiene otro de color rojo y en cuya parte inferior, al fusionarse ambos

colores, se produce una tonalidad de rojo ligeramente violáceo, sobre el que además, se encuentra un trazo pequeño en forma de “V” invertida de rojo y un acento blanco.

De la parte inferior de la nariz sale una pincelada diagonal de color gris que en dirección descendente nos lleva hacia los labios. En cuya parte superior derecha y debajo de la nariz, se encuentra una mancha circular disforme de blanco y hacia el lado izquierdo, un pequeño trazo curvo de negro con toque de blanco, da forma a la comisura de la mejilla izquierda.

Los labios están realizados con trazos gruesos y ondulantes de color rojo. En la parte central del labio superior se encuentra dos toques de blanco; en el extremo derecho del mismo se ve una mancha oscura producto de la mezcla del rojo con el negro, que se prolonga en su parte inferior hacia el centro dividiéndolo del labio inferior, el cual se ve definido por una mancha ondulante de rojo sobre el que aparece casi en su parte central, otra pequeña circular en negro. Debajo del labio inferior y hacia su lado derecho se observa una línea gris casi horizontal que define la forma del mentón, encontrándose también un pequeño toque de blanco al terminar esta línea y aparece un área de color rosado que completa la forma del mentón y en el lado inferior derecho se halla un trazo negro en diagonal que da forma a éste.

La parte superior de la cabeza, específicamente el cabello, está construido mediante pinceladas gruesas y delgadas, circulares, semicirculares, ondulantes y enrevesadas en diversas tonalidades de gris plata y negros. Estos trazos crean la sensación de cabellos con rulos flotantes que cubren toda el área de la cabeza y la

frente. En la parte central superior de la cabeza hay diez trazos rectos que terminan en forma de púas hacia el extremo superior del cuadro, en tonalidades de grises.

El cuello está construido con pinceladas gruesas en diagonales encontradas y cruzadas en tonalidades de rojo combinadas con delgadas líneas negras. Hacia el lado derecho e izquierdo del cuello, líneas gruesas de blanco, jaspeadas de rojo caen curvas y ondulantes y son complementadas con pequeñas líneas de negro.



Detalle del cuello de Figura de mujer, 1953

La parte central superior del pecho de la mujer y sobre la base rosada ya mencionada, hay diversos trazos delgados de color rojo, combinados con otros en negro y tonos violáceos. Una línea negra ondulante en diagonal insinúa el hombro y antebrazo derecho del personaje. De la misma característica y la misma función será la línea que va hacia el otro lado, formando el hombro y antebrazo izquierdo, sólo que aquí la línea estará combinada de blanco, negro y rojo. En la parte central del pecho, sobre la base de color rosado, hay trazos de líneas sueltas horizontales y circulares sugiriendo los senos de la mujer.

Como ya hemos señalado, la mujer está sentada, aparentemente, detrás del ángulo de una mesa. Sobre la superficie de ésta, que está dispuesta en forma esquinada

en la composición, hacia el lado izquierdo del lienzo está pintado un recipiente con pinceladas gruesas en negro y blanco sobre la base de rosado. Este objeto tiene tres partes: La boca, el cuerpo y el asiento; todas tienden hacia una forma circular. La boca es la más amplia y está construida con trazos circulares de negro; el cuerpo está con rosados y finas líneas negras ondulantes, por ambos lados, disminuyendo su volumen hasta la cintura delgada en la parte inferior y ligeramente se amplía la forma circular hacia el asiento del recipiente, cuyo lado izquierdo, está realizado con trazos de negro y el lado derecho, con otros en rosado con finas líneas de negro, y en el centro, sobre el rosado de la base, superpuestos toques de negro y de blanco. Sugiere ser un florero de vidrio. En el centro del recipiente se ve que asciende un tallo ondulante en delgada línea de negro que termina en una rosa con pétalos rojos mezclados con pinceladas blancas y separadas con líneas delgadas de negro cerca de la superficie de la boca del recipiente. Un segundo objeto, está ubicado inmediatamente al lado derecho del florero, sugiere una copa transparente de forma esférica, construido con trazos de rojo y blanco; igualmente, se deja ver los rosados de la base del cuadro. Los trazos de blanco de éste objeto, nos llevan a observar el tercer objeto, ubicado casi al borde derecho del cuadro, construido sobre una mancha amplia de negro entremezclado con blanco, sobre la que se deja notar la forma de una copa para vino, con trazos ondulantes y circulares de rojo que se mezclan con los grises de la base.



Detalle de objetos en Figura de mujer, 1953

Sobre la base del fondo rosado de la obra ha logrado crear una perfecta armonía cromática; así, las tonalidades de blanco sirven para crear la composición triangular de la figura, podemos decir que construye con el blanco; el rojo en el centro del cuadro es para atraer la mirada del espectador sobre la figura; las tonalidades de negro de la cabeza del personaje compensa con las del mismo tono en el extremo inferior derecho del cuadro y las del pequeño florero. Los ocreos están equilibrados a ambos extremos en la parte superior del lienzo.

La luz está dirigida a reforzar el interés del rostro y de la parte central de la mesa donde se encuentran los tres objetos y, en el resto del cuadro, hay una luz ambiental dada por el rosado de la base y los ocreos superpuestos.

Este cuadro es una pintura plana, o lo que es lo mismo, carece de volumen, fondo y figura son uno solo, en un mismo plano, sin que por eso se perciba como una obra fría.

Sobre la pincelada fina y uniforme del fondo rosado, caen con fuerza los trazos rugosos y enrevesados de colores ocreos y rojos y, con mucho más fuerza, casi como con furia, caen las pinceladas de rojo, blanco y negro saturados y, unas gruesas pinceladas de negro en el ojo y ceja izquierda.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro, en negro, se ve la firma “Sérvulo” y debajo de ésta “1953”.

Opinión crítica.- En esta obra figura y fondo se fusionan, creando de esta manera una composición totalmente plana y sin embargo, es muy expresiva; de trama anticlásica con leve disposición vertical; de primacía lineal por el uso de trazos enrevesados para la representación del personaje, con líneas de colores cálidos, fríos y neutros, sobre un fondo plano de tono frío; exceptuando la figura central, se puede decir que rompe con su propio esquema en la concepción de sus retratos. El trazo nervioso pero seguro del azul prusia y el blanco, acompañados en algunas zonas por el rojo y el ocre amarillo trabajados sobre un tono rosa uniforme en toda la base del lienzo, simbolizando la femineidad de la retratada, al margen de la representación caótica del instante conmovedor del personaje y del autor de la obra, llevándola así a ser una de las obras más subjetivistas y espontáneas de su producción artística, donde plantea una simplificación de formas al borde de la abstracción, evidenciándose también con claridad, una vez más, el manejo de un lenguaje plástico propio.

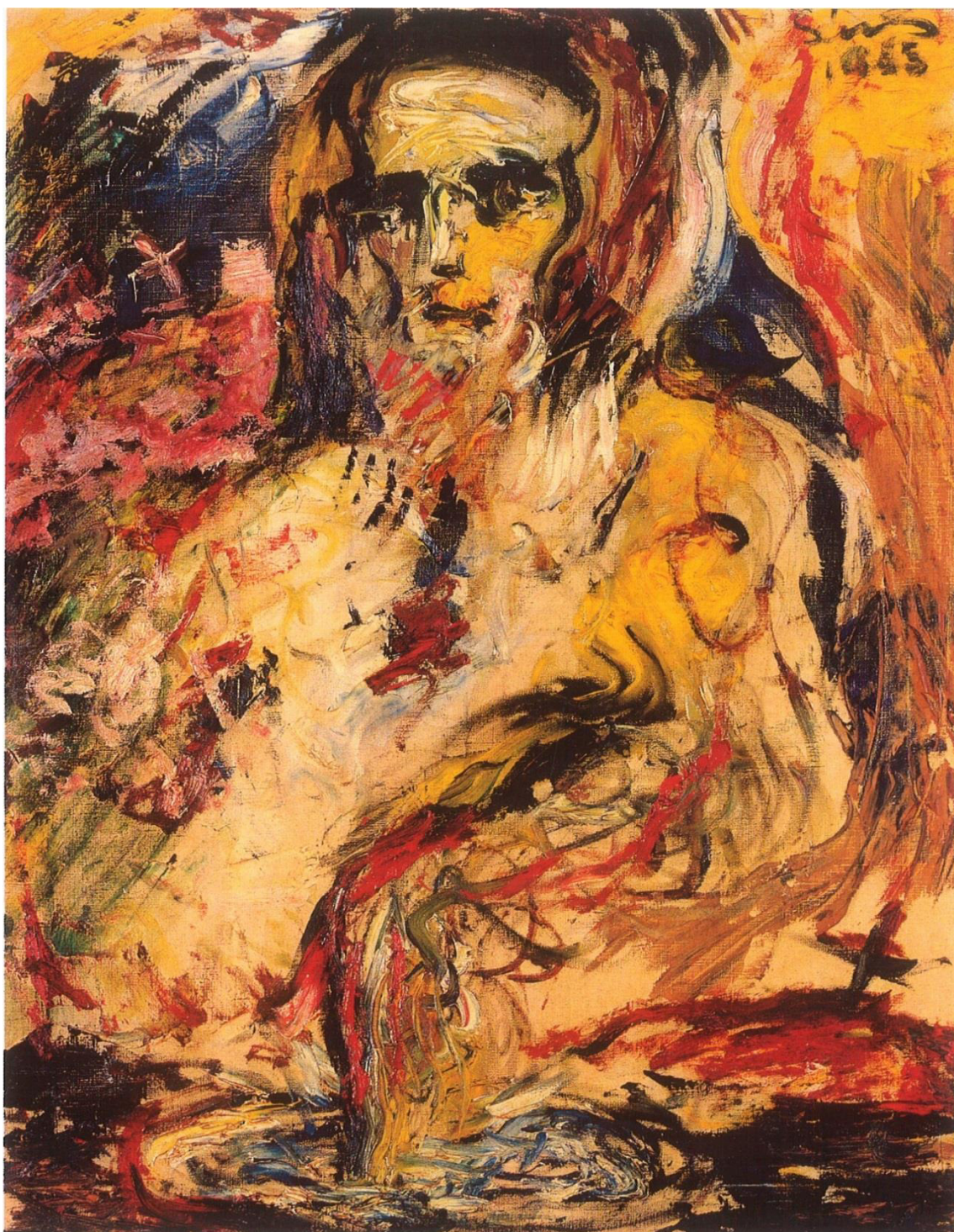
Sobre la expresión formal de la obra podemos decir que es como si en ella se hubiera querido plasmar lo vertiginoso de la vida de esta mujer; sus pinceladas revelan la intención de representar la energía para lograr lo inaprensible, lo efímero, por lo mismo, se observa que la obra está hecha a velocidad, por impulso, pero de manera certera y, de los despliegues del movimiento, surge la figura que nos lleva a ver la naturaleza desesperada de su vida o del momento representado. Su mirada inquisitiva busca respuestas y conmina al observador.

3.1.7. El Padre Guatemala, 1953.

Óleo sobre tela

92 x 73 cm

Colección particular, Lima.



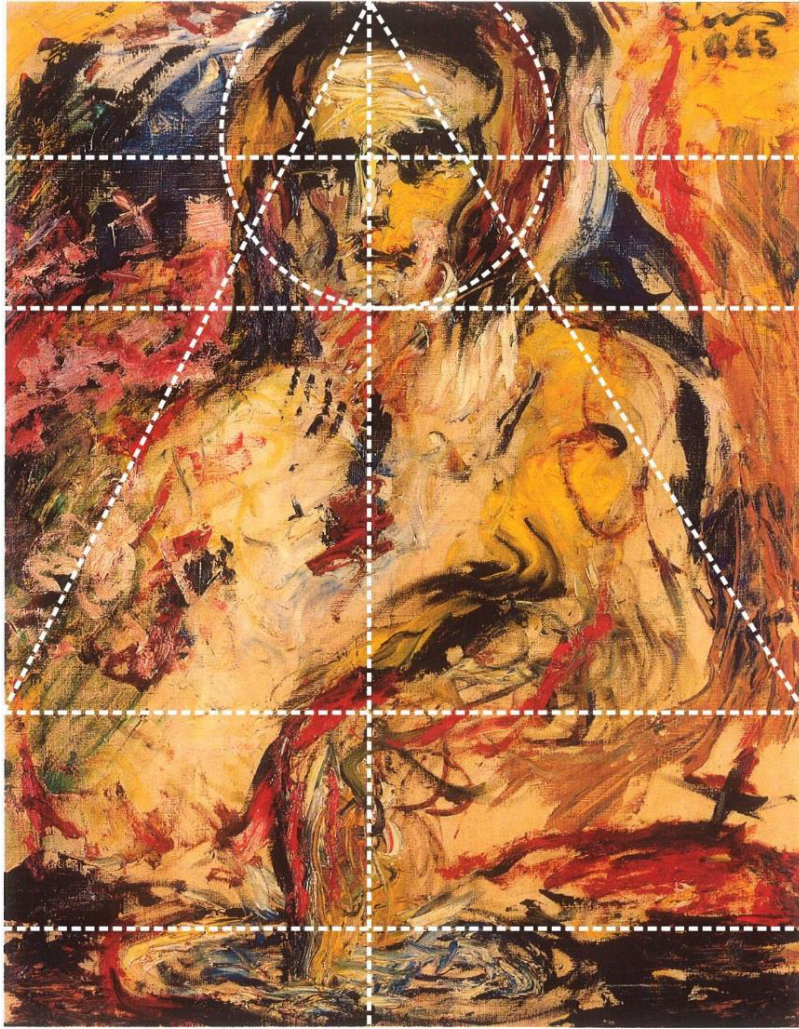
En una disposición vertical, de un formato de 92 x 73 cm., se encuentra diseñado la figura de un personaje retratado desde la cabeza hasta aproximadamente la parte superior del muslo derecho, en una posición girada de tres cuartos hacia su derecha, de tal manera que se ve una mayor proporción de su lado izquierdo. Es una composición central, típica del retrato académico, la cual ha complementado con elementos simbólicos característicos del paisaje natural donde se desempeñó como sacerdote.

La construcción de la figura está hecha en base a trazos valorados cortos, medianos y largos, enrevesados y nerviosos, aplicados con pincelada segura, de tal manera que no necesita corrección alguna. Así tenemos la variedad con las que ha definido los rasgos faciales, por ejemplo, en los ojos ha utilizado pincelada gruesa, fuerte y cargada de materia; asimismo, el borde que da forma a la frente y el rostro, la nariz y la boca definidos por pequeños trazos, completando el rostro con otros de color obedeciendo a la forma de cada una de sus partes; en cambio, el cabello se ve definido por toques cortos, suaves y enrevesados. El cuello, el pecho, los hombros y el abdomen se definen mediante trazos cortos suaves y ordenados; en el centro del pecho, se aprecia dos trazos fuertes de diferente tono y forma que sugieren un aditamento colgante de la vestimenta; sobre el antebrazo izquierdo, se observa trazos curvos sucesivos; en el brazo, oblicuamente ubicado, los trazos son delgados, alargados, enrevesados y nerviosos, sobre el borde superior de éste, son más gruesos y cortos; en la mano, dirigida hacia abajo, se ven cortos, delgados y ordenados, siguiendo la dirección de los dedos; en el antebrazo derecho, en forma oblicua, se observan de diferentes formas y tamaños, algunos cortos y delgados, otros alargados y gruesos; hacia el ángulo inferior izquierdo del lienzo se encuentra una mancha oscura de trazos cortos que sugieren la parte superior del pantalón en el muslo derecho.

En el área inferior de la composición se encuentran tres elementos simbólicos; primero, en la central, mediante trazos curvos, cortos, enrevesados y ligeramente cargados de materia, se sugiere una pequeña laguna; segundo, en la parte superior derecha de la laguna, mediante trazos horizontales, ligeramente curvos y alargados, se levanta una colina y en su parte alta se ubica una cruz con trazos cortos y gruesos ligeramente inclinada hacia la derecha; tercero, hacia la izquierda y derecha de la laguna, se observan trazos horizontales, cortos en el lado izquierdo y gruesos y alargados en el lado derecho, éstos definen el campo desierto que la rodea.

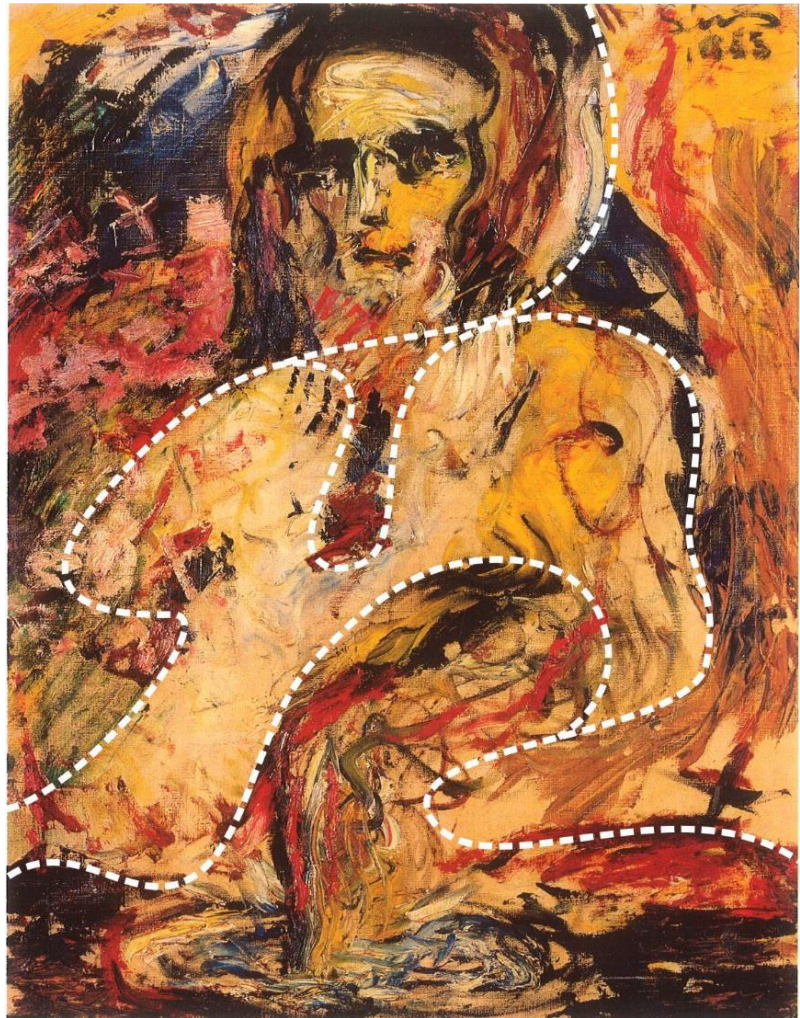
En el fondo, hacia el lado superior izquierdo del cuadro, los trazos son variados; hay oblicuos largos y gruesos, y cortos en diferentes direcciones; en el lado derecho, son gruesos y alargados, ligeramente curvos que siguen la forma del borde de la figura.

En este retrato vemos como trama en primer lugar la línea aurea situada ligeramente hacia la izquierda del eje central del cuadro, un triángulo, un círculo truncado y varios rectángulos de diferentes tamaños. El triángulo tiene como vértice el punto inicial de la línea aurea, como base la horizontal donde descansa el brazo izquierdo y los laterales que encierran la estructura del torso y la cabeza; el círculo truncado encierra la cabeza; los rectángulos están formados por cuatro líneas horizontales. En los rectángulos formados por las dos horizontales superiores se ubican los rasgos faciales; en un gran rectángulo central se ubica el torso y el brazo izquierdo y, en los dos alargados rectángulos inferiores, se ubican los elementos simbólicos de la composición.



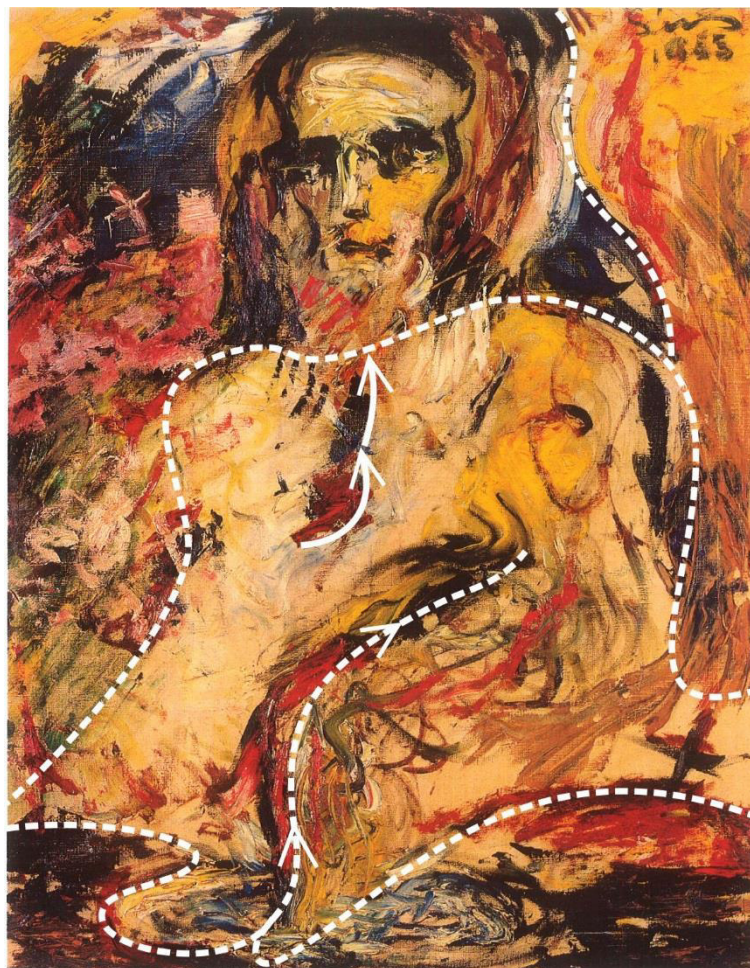
Trama en El Padre Guatemala

En casi toda esta obra el movimiento es intenso, conseguido mediante trazos ondulantes, largos y cortos que se distribuyen en el área del formato, siendo muy fuerte y de contrastes en la parte inferior del cuadro, luego asciende por el centro de la figura hasta la zona del pecho, donde se ve un área ligeramente tranquila, interrumpida por unos trazos pequeños que nos lleva a una zona muy convulsionada en la que se encuentran movimientos fuertes y livianos tanto en la cabeza, así como en el lado izquierdo del fondo, y ligeramente liviano en el lado derecho.



Movimiento en El Padre Guatemala

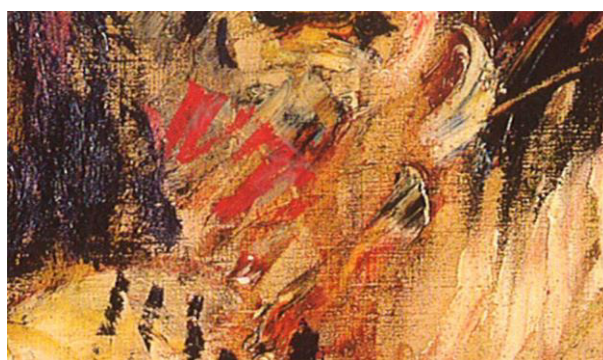
El ritmo de esta obra está conseguida mediante trazos valorados (fuertes, medios y suaves), que empiezan con fuerza por la parte central del borde inferior del cuadro, ascendiendo vertiginosamente hacia una zona suave, reposada, de allí parte nuevamente a través del palio hacia una amplia zona de mucho movimiento donde se ubica la cabeza y la zona adyacente en el lado izquierdo del fondo, terminando en un espacio de trazos medios cerca al borde derecho del lienzo.



Ritmo en El Padre Guatemala

La armonía cromática está definida por colores cálidos con pequeños acentos de colores fríos. En el rostro: la frente está trabajada teniendo como base el color amarillo, sobre el que están superpuestos trazos amplios horizontales de blanco; éstos se ven en dirección vertical en el perfil de la nariz y sobrepuesto a un pequeño trazo de gris oscuro; la base de la nariz ha sido construida por dos pinceladas cortas horizontales de negro y, la comisura de la misma, hecha por un trazo corto vertical de gris que se entremezcla con el amarillo de la base; igualmente, los labios y la comisura central, están contruidos por toques de negro entremezclado con el rojo y amarillo de la base; en el lado izquierdo del rostro, desde el pómullo hasta el mentón, se observa el amarillo puesto sobre una base de rojo, el que se trasluce en partes sobre los trazos cortos y

enrevesados de blanco puestos encima; en el lado derecho del rostro, el pómulos está definido por dos pinceladas gruesas de marrón puestos sobre una base de blanco. En el ojo derecho se observa una pequeña mancha disforme de blanco; en el izquierdo, hacia la comisura externa se ven dos pequeños trazos curvos de blanco amarillento y hacia el centro del ojo, dos pequeños trazos delgados y curvos en tonalidades amarillentas. En el mentón se observa un tratamiento diferente creando la sensación de barba esponjosa, lograda mediante la aplicación de sutiles pinceladas verticales, ondulantes y ligeramente inclinadas de blanco sobre la base del amarillo y la variedad de tonos sobre éste, como el rojo, el gris y el siena natural; sobre esta zona, curiosamente se observan en disposición de izquierda a derecha las letras “W” y “T” de color rojo.

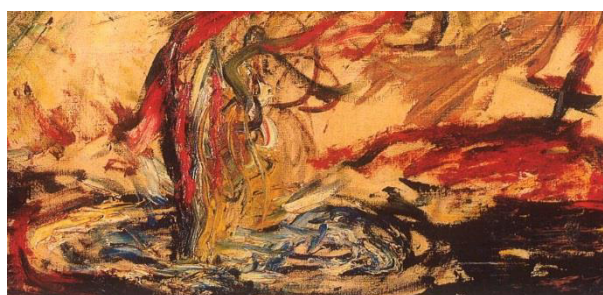


Detalle de las letras WT

El cabello definido con pinceladas largas y ondulantes de azul prusia alrededor de la parte superior del cráneo, cae sobre el hombro derecho, matizado a su vez con pinceladas rojizas y puestas sobre la base amarilla; de igual forma, en el lado izquierdo, el azul prusia se entremezcla con una mayor cantidad de rojo carmín, entremezclado en el borde exterior con el blanco y el gris que se prolonga en forma de tenaza por encima del hombro izquierdo. El tórax, cubierto con una especie de camiseta de color amarillo cadmio oscuro como base, sobre el cual se ven pinceladas entrecruzadas de blanco con

algunos matices azulados, pequeños trazos de rojo, azul prusia y negro; en el centro del pecho se ven dos trazos cortos a manera de pendiente y medallón, uno vertical de color azul prusia y el otro, enrevesado de color rojo carmín; el antebrazo y brazo izquierdo formado por trazos delgados enrevesados de rojo, verde, marrón y negro sobre una base de color crema; la mano insinuada de la misma forma, con los mismos trazos y colores; el antebrazo derecho se ve hasta la parte interior del codo, elaborado en base a trazos cortos, gruesos y enrevesados de colores verde, rojo carmín, rojo cadmio, azul prusia y el blanco, todos sobre la base de amarillo; hacia el ángulo inferior izquierdo del cuadro se ve una mancha oscura de negro entremezclado con rojo carmín sobre la base crema del fondo.

En la parte central del borde inferior del lienzo aparece una forma ovalada que sugiere una laguna, cuyo borde hacia el lado izquierdo es una pincelada curva de color rojo carmín y hacia el lado opuesto, trazos curvos de negro que encierran una área de trazos curvos y enrevesados de color azul prusia mezclado con blanco, todos sobre la



Elementos simbólicos en El Padre Guatemala

base del color crema del fondo; hacia el ángulo inferior derecho se ve otra mancha oscura de trazos horizontales, sobre la que aparece otra área de alargados y curvos de color rojo carmín, en cuya parte superior se ven dos oscuros combinados con rojo

carmín que dan forma a una cruz inclinada hacia la derecha, éstas áreas trabajadas sobre la base del color crema del fondo; continuando hacia arriba y sobre la misma base, a la altura del codo izquierdo se ven trazos verticales de color siena natural que llegan hasta la altura de los ojos, entremezclado con algunas pinceladas de azul prusia a la altura del antebrazo y el final de los trazos de siena natural, desde donde aparece en el fondo el color amarillo y sobre él, unos alargados y ondulantes de color rojo que ascienden desde la altura del hombro hasta el borde superior del cuadro, en el que también aparecen otros oscuros que identifican la firma del autor. En el lado superior izquierdo del fondo los trazos son más regulares, gruesos, alargados, cortos y ligeramente oblicuos, de colores rojo, azul, verde, azul Prusia, blanco y negro, superpuestos, y en algunas zonas, al mezclarse, aparecen tonos rosados y azulinos, todos sobre la base de amarillo.

En esta obra hay tonos luminosos, medios tonos y oscuros, dispuestos indistintamente en toda la superficie sin producir volumen en la figura, viéndose así, una pintura plana.

El tratamiento técnico de esta obra es variado, donde se ven pinceladas de materia diluida, ligeramente cargadas y en algunas zonas muy pastosas o texturadas, por ejemplo, en la frente y la nariz de pinceladas alargadas y pastosas, los ojos de pincelada corta y cargada y en los trazos enrevesados que sugieren el agua; el resto del cuadro está trabajado con pinceladas fluidas de color y en algunas zonas poco pastosas y en otras, el empaste es más ligero, de materia diluida.

En el ángulo superior derecho del lienzo, en negro diluido, se observa la firma característica de “Sérvulo” y debajo cuatro gráficos que sugieren el año “1953”.

Opinión crítica.- La obra es el retrato imaginario del denominado “Padre Guatemala”, sacerdote oriundo de Guatemala que llegó a Lima en 1834 y a partir de 1838 a la ciudad de Ica, para ejercer el sacerdocio, llegando a ser un personaje muy estimado por el pueblo, falleció en 1839. (Basadre, 1968: T.II, 388-389).

En esta obra hay primacía de lo pictórico, realizado mediante trazos y manchas enérgicas y seguras, en la que superficie y profundidad se fusionan; es abierta y de trama clásica, su expresión surge de sus formas inaprensibles; de armonía cálida con predominio del amarillo, reforzado por los trazos de rojo cadmio y tierra de siena natural, complementado con pequeñas áreas de azul prusia y blancos; de luz difusa, que se reparte en todo el cuadro; la forma global del personaje es lo dominante en la composición, caracterizado por el tratamiento expresivo de su dibujo así como por el trazo fuerte y áspero de colores luminosos, intermedios y bajos que no permiten la creación de volumen, por tanto, observamos una obra plana, pero con un equilibrio cromático muy bien logrado. Tanto en el personaje, así como en su entorno, aparecen elementos simbólicos referentes a su condición religiosa y a su ubicación contextual o geográfica, como el elemento que lleva en el pecho, el Palio propio de su orden religiosa; luego los trazos característicos de un movimiento de agua que representaría la laguna de “La Huacachina”, en cuyo alrededor se observa una elevación a manera de duna y en la cima de ésta, se encuentra una cruz, ambos elementos forman parte del paisaje de la zona.

Es el retrato de un personaje en reposo, de apariencia sosegada, tranquila que se erige como figura protectora, atenta, de mirada vivaz y amigable, características ficticias producto de la imagería popular para representar a este personaje que existió en la realidad pero de quien no ha quedado imagen real alguna.

3.1.8. Retrato de Doña Bianca de D'Onofrio, 1953.

Óleo sobre tela

92 x 73 cm

Colección particular, Lima.



En una disposición vertical, en posición ligeramente hacia la izquierda del eje central del lienzo, está diseñado el retrato de medio cuerpo de una mujer, abarcando un área desde el extremo superior hasta el extremo inferior del cuadro. La mirada del personaje está dirigida hacia adelante y ligeramente hacia abajo, tiene los brazos cruzados, sobre puesto uno sobre el otro. El rostro, cabellos, cuello, vestimenta, brazos y manos están estructurados en base a distintas tonalidades de negro, carmín, blanco y violeta. Esta mujer se ve ambientada en un paisaje, donde hay un espacio que se asemeja a un río, en cuyo borde se ven colinas en el lado derecho y cerros en el izquierdo y, sobre ellos, el cielo.

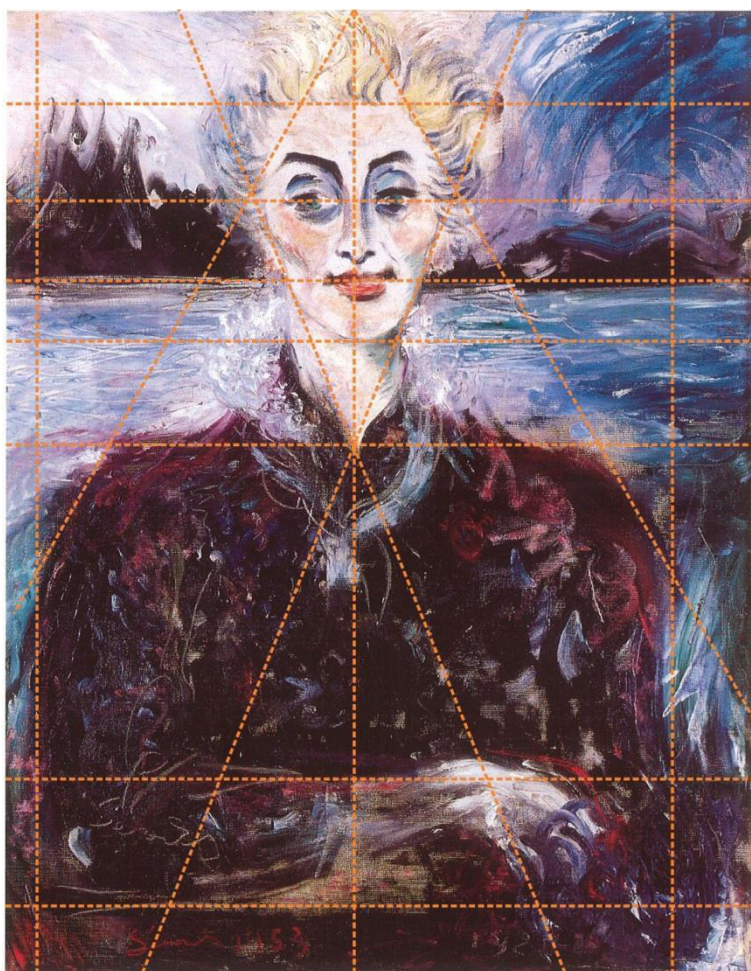
La composición es simétrica, dividida en cuatro espacios. En primer plano, la figura del busto de la mujer en posición aproximadamente central, de frente, abarcando desde el extremo superior al inferior del cuadro; en el segundo, las aguas; en el tercero, el horizonte de cerros y colinas y, por último, el cielo.

El diseño está definido por líneas y trazos delicados en el rostro y los cabellos, trazos fuertes y enrevesados para el cuerpo; en el fondo, están orientados según los elementos representados, horizontales y alargados para el agua, ondulantes en las colinas, diagonales y ascendentes en los cerros y, curvos y alargados en el cielo.

En general, la mujer está representada estática, tranquila y serena, con una leve sonrisa, los cabellos en movimiento, los brazos y manos en reposo. El agua se aprecia en un momento de tranquilidad con su movimiento natural; en cambio, los cerros del lado izquierdo del cuadro tienen un movimiento ascendente, las colinas en leve movimiento ondulante horizontal. En el cielo podemos apreciar un movimiento

tempestuoso en el lado derecho del cuadro; en cambio, en el lado izquierdo, el movimiento es pausado.

En la trama de esta obra se ha utilizado el triángulo, el rectángulo, el cuadrado y el rombo para la distribución de los elementos compositivos. Se inicia con la línea áurea, eje de la figura, dividiéndola en dos partes iguales; continuando con el triángulo mayor que da forma a la estructura principal de la figura; el rombo para el rostro, cabeza y cuello. Siete líneas horizontales paralelas: cuatro que ubican las facciones del rostro, una para la ubicación de los hombros y dos para la ubicación de los brazos y las manos. Dos líneas verticales, cada una cercana a los bordes laterales del lienzo para la parte exterior de los antebrazos.



Trama en Doña Bianca de D'Onofrio

En la obra hay una cadencia rítmica lograda a través de líneas, formas y colores, que se combinan con gran acierto: Se inicia enérgicamente en el ángulo superior derecho del cuadro con trazos negros y azules, gruesos y curvos, entrando hacia el personaje mediante el movimiento suave y ondulante de los cabellos, pausado en el lado superior izquierdo del cuadro, lento en el rostro y en el cuello, en contraste con las formas negras ascendentes de los cerros y de las ondulaciones horizontales de las colinas; llegando, a una zona intermedia de movimiento horizontal en tonos grises azulados, violáceos y pequeños toques verdosos del agua, que tranquiliza esta zona de la composición para entrar a una amplia área de movimientos rítmicos variados, de colores carmín, azul, violeta y negro y blanco, que dan forma al cuerpo del personaje, dentro del cual aparece una pequeña zona horizontal levemente despejada de trazos bruscos como son el brazo, la mano derecha y parte de la mano izquierda, con una disonancia de blanco sobre la mano derecha, que disminuye su intensidad por trazos y tonos medios de grises azulados, violáceos y verdosos en una mancha mediana sobre el borde exterior del antebrazo izquierdo y la transparencia en grises claros del pañuelo que cae sobre el pecho de la dama.



Ritmo en Doña Blanca de D'Onofrio

La cabeza y el rostro de la persona retratada están trabajados en tonalidades de blanco, sobre la que resaltan los ojos de color verde esmeralda, con un punto negro para los iris y blanco para las escleróticas; delgadas líneas negras para las pestañas y párpados, líneas negras ligeramente gruesas y angulosas para las cejas; los párpados superiores e inferiores en ligeras manchas de azul violáceo claro. La nariz ha sido delimitada por ambos lados con diluidos trazos violáceos y con puntos negros para las fosas nasales y un pequeño arco del mismo tono para la base de la nariz. Los labios pintados de rojo con ligeros toques de negro en los extremos del labio superior y una línea oscura debajo del labio inferior. Sobre la frente, los pómulos, el perfil de la nariz y el mentón, ligeras manchas muy claras, diluidas, transparentes, de color rosado; debajo

de ambos pómulos, muy diluidos trazos de azul-claro creando sensación de hendidura de las mejillas. Igualmente, con la misma ligereza y suavidad y, mediante trazo diagonal, está plasmada la comisura de la mejilla izquierda. Una fina, ligera y suave línea de color violeta-claro da forma a la mandíbula inferior. Alrededor de toda la cabeza, hasta la altura de las orejas, en delgadas pinceladas curvas y ondulantes está diseñado el cabello; en los costados, hasta la altura de la parte superior de la sien, son mayormente de color azul combinado con blancos y ligeros violetas y, en la parte superior son en su mayoría de color rosado claro muy diluido con pocas intercalaciones de líneas ondulantes azules y blancos con pinceladas gruesas de amarillo de nápoles claro; en la parte central de la cabeza el cabello asciende hasta el borde mismo del lienzo. En la parte inferior de las orejas, pequeñas manchas de blanco con finísimas líneas de rojo carmín sobre ellas, sugieren los pendientes.

El cuello es delgado con matices de blanco y sobre estos, manchas de violeta-claro muy diluidas y otra ligera de azul-claro, hacia su lado izquierdo.

El personaje lleva puesto un vestido cerrado que llega hasta la altura de la mitad del cuello y, en la parte delantera, se abre en forma de “V” sinuosa. Las mangas del vestido le cubren hasta casi la mitad de los antebrazos. El vestido es negro con tonalidades de color carmín, azul, violeta y pequeñas pinceladas de blanco.

En el antebrazo izquierdo los azules y blancos resaltan su estructura y estas a su vez, resaltan el contraste de la mano derecha; en cambio, sobre el violeta oscuro del antebrazo y brazo derecho se observa, en forma dispareja, pequeños espacios de azul blanquecino y manchas de rojo carmín. Sobre estas manchas, se aprecian tonalidades

de negro que al mezclarse, se producen los tonos violáceos que se aprecian en toda la vestimenta del personaje. Cerca del doblez del codo izquierdo, unos trazos curvos de color morado claro caen y dan forma a los dedos de la mano derecha. Los brazos, cruzados y sobre puesto uno sobre el otro, la mano izquierda debajo y la derecha encima. La mano derecha está insinuada por la gran mancha de grises, resultado de la mezcla del blanco sobre los azules y negros; la izquierda, definida por tonalidades de carmín sobre el tono gris del lienzo y el negro muy diluido. Ambos brazos apoyados sobre una superficie de tonalidades de rojo carmín y negro.

Alrededor del cuello se observan formas vaporosas en tonos de grises violáceos que sugieren el cuello del vestido y de ellas cae un pañuelo transparente en tonos de grises azulados.



Detalle del cuello y pañuelo de Doña Bianca de D'Onofrio

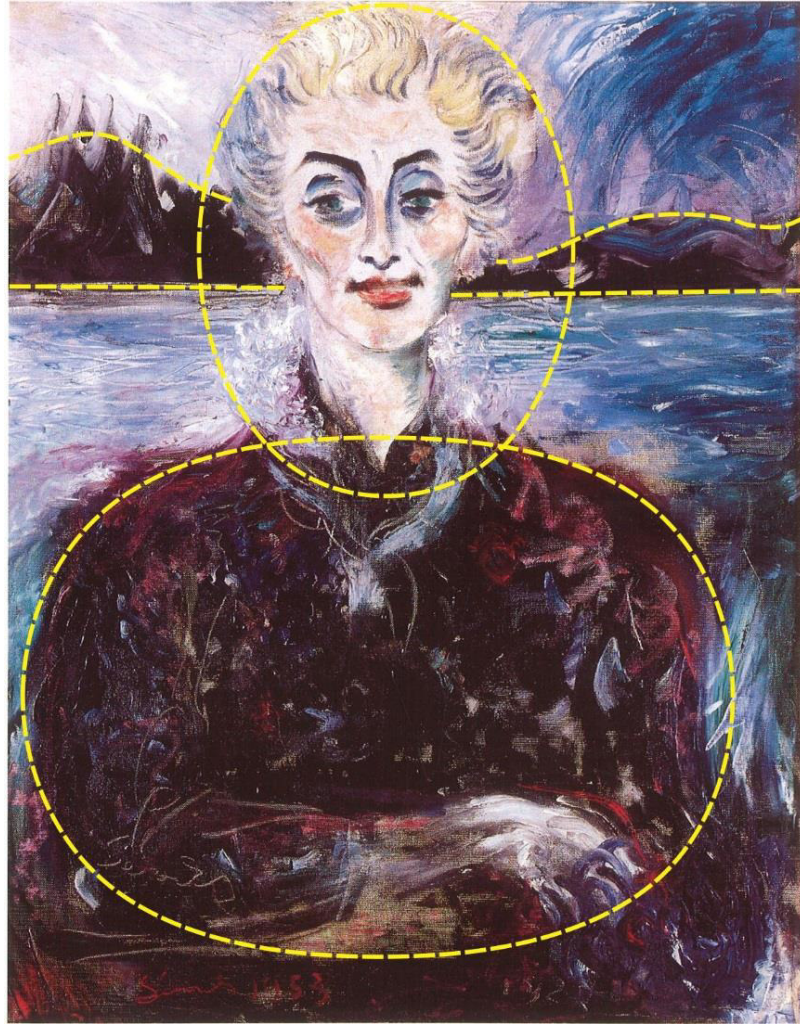
Como fondo, detrás de la figura de la mujer y abarcando un área del cuadro de abajo hacia arriba hasta la altura de los hombros, el entorno está realizado en pinceladas verticales de tonalidades azuladas y pequeños toques de negro en el extremo izquierdo del lienzo; en el lado opuesto, las pinceladas verticales son de color verdoso, azulado, violáceo y blancos. A partir de los hombros hacia arriba, en un plano horizontal con

pinceladas horizontales, construye un plano que sugiere agua fluyente, cuyas tonalidades van desde los violetas claros con blancos y azules a la altura de los hombros hasta los azules ultramar, cobalto y blanco que llegan hasta la línea del horizonte. Sobre esta línea hay diferentes trazos verticales, en su mayoría en el lado izquierdo del cuadro y otros trazos horizontales y ondulantes en el lado derecho; dichos trazos son en tonalidades de violeta oscuro y sugieren cerros y colinas. En el área superior, que representa el cielo, al lado izquierdo hay tonalidades de color violeta muy claro, diluido y transparente y sobre ella caen pequeñas manchas diagonales de blanco. Al lado derecho, inmediatamente sobre las colinas, aparecen tonalidades de violeta claro y a continuación, en trazos curvos ascendentes hacia el ángulo superior derecho del cuadro, tonalidades de azul claro y oscuro superpuestos con ligeros trazos de blanco y negro.

De todos los colores aquí descritos, diremos que tiene un planteamiento en clave fría, como los tonos de grises suaves del agua y el cielo, que están en contraste con una gama cromática muy rica que va desde el violeta hasta una mezcla profunda con el negro, el carmín y el blanco en el cuerpo del personaje, lo mismo se puede decir para los cerros o colinas.

Los equilibrios tonales se dan de la siguiente manera: se impone la presencia del rostro del personaje en tonalidades de blanco que está equilibrado con el blanco del dorso de la mano derecha, con los trazos blancos detrás del cuello y con el blanco violeta transparente del cielo. El azul-verdoso del lado inferior derecho del lienzo, equilibra con las tonalidades de azul del cielo. Las tonalidades grises de la muñeca izquierda y de la mano derecha equilibran con los pequeños trazos grises de la vestimenta a la altura del cuello, y con las tonalidades grises sobre el hombro izquierdo

del personaje. Los colores oscuros de la vestimenta se equilibran con los tonos de los cerros y colinas del horizonte.



Equilibrios tonales en Doña Bianca de D'Onofrio

La luz ambiental de la composición se ve reflejada con más intensidad sobre el cabello, el rostro, el cuello y la mano derecha, y con menor intensidad en el agua. La incidencia de esta luz, permite que se produzca perspectiva en el paisaje del fondo.

El volumen está marcado levemente por luces tenues que definen algunas partes del personaje, como el rostro, el cuello y la mano derecha; el resto de la figura es totalmente plana. En el fondo, solamente en las colinas se observa un leve volumen.

De su técnica podemos decir que es un óleo sobre lienzo. En el cabello, rostro y cuello la materia es más diluida que en otras zonas; en la vestimenta, el tratamiento es ligeramente más pastosa, dejándose ver en pequeños espacios el tono gris del lienzo producto del esgrafiado; en el agua, es cargada en la zona inferior derecha y en el resto el color es más diluido; en los cerros y colinas la materia es ligeramente pastosa, así como en el lado derecho del cielo, y es diluido en el lado izquierdo.

En los diferentes elementos de la composición la pincelada varía: Es corta, ascendente y ondulante siguiendo la disposición del cabello; son cortas y delicadas en su mayoría en el rostro y el cuello; fuertes y definidas en las facciones del personaje. En el cuerpo, las pinceladas son enrevesadas, nerviosas, algunas largas, pero en la mayor parte de la vestimenta son cortas. Raspa con el cabo del pincel para dibujar en algunas partes, como por ejemplo, la pañoleta, el antebrazo, brazo derecho y una firma sobre éste. En la mano derecha la pincelada es alargada y definida, dejando ver la forma de los dedos. En el agua es larga y horizontal, apareciendo en ambos lados a la altura del cuello, líneas horizontales producidas por el raspado del color con el cabo del pincel. En los cerros del lado izquierdo del cuadro las pinceladas son ascendentes, largas y ligeramente curvas; en las colinas del lado derecho, son largas y ondulares, con un pequeño toque de pincelada corta y ancha. En el cielo, el lado izquierdo es más sutil que el lado derecho, donde aparece una gran mancha de pinceladas fuertes, curvas y ondulares en forma ascendente, con algunos raspados semicirculares en su parte

inferior derecha, nos recuerda a las de Van Gogh. A la altura del antebrazo izquierdo se aprecia una mancha blanca con pinceladas verticales.



Pinceladas al estilo de Van Gogh

Cerca al borde inferior izquierdo del cuadro, en pincelada delgada en color rojo aparece otra firma: “Sérvulo” y a continuación, la inscripción “1953”.

Opinión crítica.- Sérvulo Gutiérrez fue respaldado por la familia D’Onofrio en condición de mecenas y este retrato refleja lo fluido de la relación.

Es una obra de carácter expresionista, totalmente pictórico, con primacía de los colores fríos y de los grises e influencia compositiva de “La Gioconda” de Leonardo Da Vinci; figura y profundidad están delimitados en cuatro planos; en el tratamiento de la superficie y de las pinceladas hay una clara influencia expresionista hecha con una gran seguridad y soltura en el trazo, generalmente corto, que permite apreciar un acabado delicado del color; en algunas zonas las pinceladas nos recuerdan a las de Van Gogh,

como en el cabello y las nubes del fondo. Imprime a todos los elementos formales de la composición la misma importancia, recordándonos el planteamiento compositivo clásico, del estilo renacentista por la pose y la utilización del paisaje natural como fondo.

La mujer expresa serenidad, tranquilidad, seguridad, vivacidad, mucha vitalidad y finura a través de un tratamiento técnico que resalta la calidad de la vestimenta y sus accesorios, así como el fino acabado del rostro y el cabello. Destaca, a diferencia de los retratos previos, tranquilidad y espíritu sosegado, aunque mantiene una prudente distancia del observador al no mirarlo directamente.

3.1.9. Retrato de Don Luis D'Onofrio, 1953.

Óleo sobre tela

92 x 73.5 cm

Colección particular, Lima.



En una disposición sobre la verticalidad del lienzo, abarcando un área de forma triangular en el lado derecho, en primer plano, figura el retrato de un hombre que está sentado con los brazos cruzados. El encuadre ha sido realizado desde un punto de vista elevado, de tal manera que vemos la parte superior de su cabeza y del hombro izquierdo. El retrato abarca una enorme área desde los cabellos cerca al borde superior del cuadro hasta la cintura, dejándose ver asimismo, el inicio de los muslos. El hombre está en una posición cerca a los tres cuartos con respecto al espectador, mientras que el rostro está de perfil y tiene la mirada horizontal dirigida hacia la izquierda del cuadro.

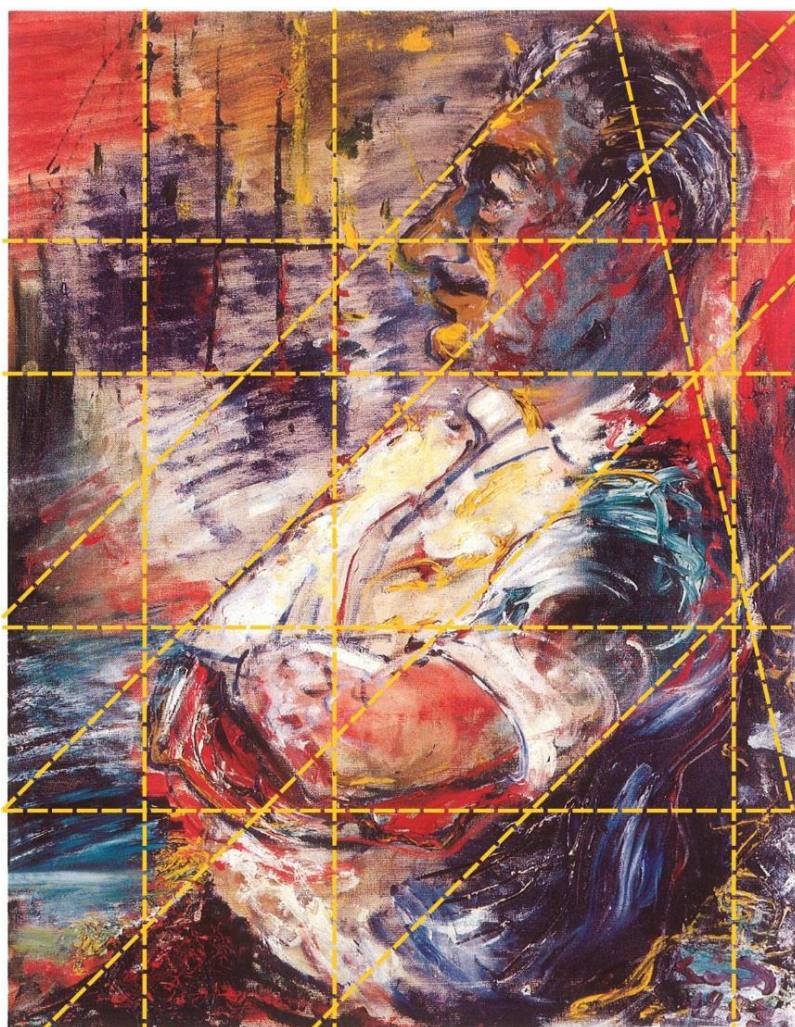
La composición está planteada en tres espacios: en primer plano el personaje sentado en una disposición triangular ligeramente inclinado hacia el lado derecho; en el segundo, el agua que sugiere una bahía por la presencia de naves de pesca ubicadas en el cuadrante superior izquierdo del cuadro y en el tercero, el cielo.

El rostro está estructurado en base a la línea negra muy definida que nos hace ver claramente sus facciones, asimismo, trazos variados que completan dichas facciones; el cabello diseñado con trazos gruesos y curvos así como la oreja izquierda. La camisa, diseñada con línea suave y ondulante y trazos fuertes y curvos en el hombro y antebrazo izquierdo; líneas ondulantes y alargadas en el borde inferior de la espalda; los bordes inferiores de los brazos con línea gruesa y trazos ligeramente curvos en el inicio de los muslos.

En el fondo, desde la altura del mentón, parten hacia arriba cuatro líneas gruesas rectas verticales y, a la altura de la nariz, una horizontal ligeramente delgada. Igualmente, se ven trazos regulares, gruesos y paralelos en diagonal en el agua hacia el

lado izquierdo del cuadro, dichos trazos continúan hasta el cielo; a la altura del cuello y espalda se ven manchas y trazos gruesos curvos, estos continúan hasta la parte inferior del cuadro pero son variados, cortos y enrevesados.

En la trama vemos divisiones triangulares y rectangulares, líneas oblicuas, verticales y horizontales. Un triángulo mayor dentro del que se define la ubicación del personaje. Cuatro líneas oblicuas paralelas: la primera, para el perfil del rostro, la número dos para el borde exterior derecho de la figura, la tres y cuatro, para los bordes del antebrazo izquierdo; cuatro horizontales, la primera, para la línea del horizonte que coincide con la punta de la nariz y el centro de la oreja, la segunda, para la base del mentón, la tercera y la cuarta para los bordes de los brazos. Tres líneas verticales, la primera para el primer mástil de una supuesta embarcación, la segunda el cuarto mástil y el codo del brazo izquierdo, y el tercero, para la espalda del personaje.



Trama en Don Luis D'Onofrio

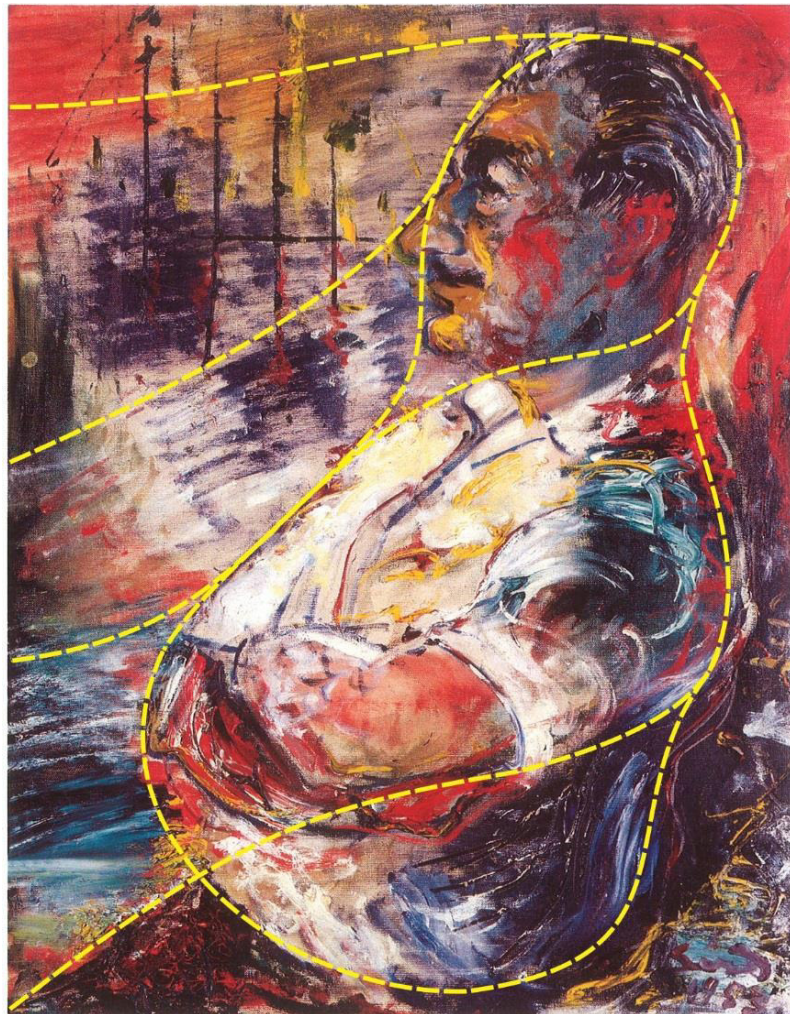
Podemos ver en este cuadro que el movimiento es dinámico, nos lleva a recorrer la figura en forma envolvente; se inicia el movimiento lineal en la parte superior de la cabeza, descende bordeando los cabellos, la nuca, la parte superior de la espalda, en donde se divide en dos líneas, una envuelve totalmente el tórax y la otra, envuelve el antebrazo izquierdo, mano y brazo derecho; ambas líneas llegan a unirse a la altura del codo derecho y luego ascienden por el antebrazo del mismo lado, el perfil del rostro para volver al punto inicial de partida. El movimiento del agua y del cielo, logrado mediante pinceladas gruesas y oblicuas, adquiere cierta calma por las cuatro líneas delgadas verticales y una línea horizontal en el cuadrante superior izquierdo del lienzo.

Estos movimientos producen el ritmo de la obra, donde la figura principal y el fondo aparecen con un gran dinamismo.



Movimiento en Don Luis D'Onofrio

En toda la obra se observa un ritmo vibrante logrado por la aplicación de líneas, formas y colores que se relacionan imprimiéndole una gran energía, inquieta e impresionante que lleva a recorrer visualmente los distintos planos de la composición. Este ritmo está dirigido de derecha a izquierda y en diagonal hacia el borde izquierdo del cuadro, definido por la posición del cuerpo y la mirada del personaje que se dirigen hacia ese lado.



Ritmo en Don Luis D'Onofrio

En el rostro se aprecia un proceso técnico de superposición de colores, que van desde los fríos (azules, violetas), hasta los cálidos (rojos, ocre, amarillos), apreciándose también una gran cantidad de grises.

El ojo izquierdo que mira hacia la izquierda del cuadro, así como la ceja, están pintados de negro. En la ceja derecha se notan pequeños toques de la misma tonalidad. Con línea negra delgada está diseñado el perfil de la nariz y la frente; con ligeros trazos

negros gruesos y cortos están pintados los bigotes y los cabellos en trazos semi circulares; otros de grises azulados dan la forma a la comisura inferior del ojo izquierdo, al área detrás de la oreja izquierda y además, perfila la mandíbula del mismo lado.

Pinceladas de ocre dan forma a la nariz, la redondez de la frente, el labio inferior, el delineamiento del párpado inferior y los tres delgados trazos siguiendo la direccionalidad del cabello; con toques y trazos de amarillo en la frente, la sien, la comisura del pómulos izquierdo, el mentón y el cuello. Una pequeña mancha azul marca la sombra y la comisura de la aleta de la nariz, el perfil del labio superior y la línea del perfil del mentón. La esclerótica definida con un ligero toque de blanco al costado del punto negro que marca el iris del ojo. Un trazo de gris claro da forma a la entre-ceja, al párpado superior izquierdo, la aleta de la nariz, la comisura del rostro, la parte inferior de la mejilla, al perfil de la oreja y al cabello mediante trazos hacia atrás, siguiendo la direccionalidad de los mismos. Con manchas de azul-grisáceo da forma a la mejilla y al cuello. Sobre el violeta-grisáceo del lado izquierdo del rostro, construye mediante una mancha roja el pómulos izquierdo, que mediante un trazo curvo asciende hasta la sien entremezclándose con un tono de siena tostada y, en líneas diluidas, descienden por la mandíbula, llegando hasta el borde inferior en un tono de siena tostada. Igualmente, la oreja está construida con pinceladas de rojo, con un ligero trazo del mismo color debajo de la oreja, y pinceladas verticales del mismo color figuran en la parte posterior del cuello.



Perfil de Don Luis D'Onofrio

El rostro se completa con manchas de gris azulado en la sien, la parte posterior de la frente, la base del cabello, toda la zona de la mejilla, el pómullo, el orificio y cavidades de la oreja, la parte posterior del cuello, y en los trazos hacia atrás que siguen la dirección del cabello. La parte delantera del cuello está pintada de color rosado terroso y, sobre éste, pinceladas cortas cargadas de materia de color amarillo.

El personaje viste una camisa blanca cuyas mangas están dobladas hasta la altura de los antebrazos. Dicha camisa está construida con líneas diluidas de colores siena tostada, violeta agrisado y amarillo con diversas tonalidades de blanco y, en el pecho, tonalidades de amarillo de nápoles a las cuales se agregan trazos disformes cargados de materia de color amarillo; líneas diluidas de color violeta agrisado dibujan la forma del cuello de la camisa, y la división central de ésta, definida por dos líneas delgadas y curvas, una en tono de siena tostada y la otra de violeta agrisado. El hombro y parte superior del ante brazo derecho están delimitados con línea de color siena tostada y la parte inferior del mismo por una línea oscura. La parte superior del hombro izquierdo está pintado en un área con trazos de blanco combinado con azul, sobre la cual se ven pinceladas gruesas verticales y horizontales de rojo o en la siguiente zona, de mayor

tamaño, una gran mancha azul da forma a la redondez del hombro y el volumen del omóplato que está, además, perfilado por una línea blanca que baja desde la nuca hasta la axila izquierda. El lado izquierdo del tronco está realizado con gruesos trazos ondulantes de color morado, sobre ellos superpuestos trazos de blanco y azul. La parte posterior del cuerpo del personaje aparece pintado de violeta y blanco sobre el que van pinceladas zig-zageantes de rojo, así como por detrás del hombro. Construye el antebrazo y brazo izquierdo, mano derecha, antebrazo y codo derecho, con trazos continuos y discontinuos de color rojo. En el abdomen, sobre el fondo grisáceo del lienzo, ha superpuesto pequeñas manchas de rojo, sobre el que ha colocado pinceladas gruesas de blanco. La parte superior del brazo izquierdo lleva un gran trazo de blanco en ligera curva para darle volumen al mismo, el resto de la superficie, incluido el codo, sobre la base del gris del lienzo y los rojos diluidos aparecen trazos de blanco con pequeños toques de negro. El brazo y la mano derecha, en cambio, están realizados con grandes manchas y trazos de color rojo, sobre las que se superponen un trazo de blanco a la altura del codo y pequeños toques y mancha de la misma tonalidad a lo largo del brazo, igualmente, tiene superpuesto trazos de negro, que además, perfilan sus bordes.

El pantalón está pintado en pinceladas garabateadas, en una combinación de rojo y negro con ligeros toques de blanco.

Por la actitud reposada del personaje se supone la existencia de una silla sobre la cual está sentado, cuyos trazos sugieren un espaldar muy delgado. El perfil del mueble está realizado con delgadas líneas de blanco, rojo y amarillo, que descienden en forma ondulante desde la altura de la parte inferior del omóplato hasta la parte inferior del cuadro.

El personaje retratado tiene como fondo, en la parte delantera, hacia el ángulo superior izquierdo del lienzo, una mancha regular de rojo seguido en sentido horizontal por una mancha de color ocre con superposiciones de trazos de negro y blanco diluidos; luego, hay algunos acentos amarillos y tierras verdosas; siguiendo el recorrido hacia abajo, hay una mancha diluida de color gris violáceo que resalta el perfil del personaje. A continuación, desde la altura de la punta de la nariz hasta a altura del nacimiento del muslo, se sugiere aguas marinas. Estas aguas están realizadas de arriba hacia abajo en trazos de ligeras diagonales de tonalidades de gris violáceo y blanco hasta la altura de la mitad del antebrazo derecho, siguiendo con manchas diluidas de rojo y, sobre ellas, trazos en tonalidades de blanco y rojo. Desde la dirección de la altura de la parte superior del codo hasta la altura de la cintura, trazos de ligeras diagonales de azul claro superpuestos con trazos de blanco. Una pequeña área, desde la dirección de la cintura hasta el nacimiento del muslo, en pincelada fina y horizontal, de color azul blanquecino. Desde esta área hasta el muslo está pintado de crema verdoso y luego en color rojo.

Sobre el área de trazos diagonales de tonalidades gris violáceo y blanco hay diseños de forma geométrica en tonos de violeta oscuro que sugieren embarcaciones marinas; igualmente, cuatro líneas verticales paralelas sugieren mástiles. A éstas cruza una línea horizontal de la misma tonalidad.

Toda el área del ángulo superior derecho del cuadro, detrás de la cabeza del personaje, está pintado en grandes manchas de tonalidades de rojo, sobre estas detrás de la nuca, hay pequeñas pinceladas de blanco. Toda la parte posterior del espaldar hasta la parte inferior del cuadro está pintado en tonalidades de violeta oscuro sobre las que se

han superpuesto pequeñas manchas y toques de blanco y garabatos de líneas delgadas de color amarillo.

Esta obra tiene una gama cromática muy rica: existe una predominancia de los colores cálidos para el personaje y el cielo y, en forma muy leve de los colores fríos para las aguas y las sombras.

En toda la superficie del lienzo hay un perfecto equilibrio cromático de los rojos, blancos, violeta oscuros, azules y amarillos.

La luz ambiental incide con mayor fuerza en el pecho del personaje, en la parte superior de su brazo izquierdo y en la parte baja del abdomen. En las aguas se nota el reflejo de una luz más tenue.

El volumen es conseguido por la dirección de la luz que viene en diagonal de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, pues permite definir las formas precisamente con sus medios tonos, sombras y luces.

Es un cuadro pintado con la técnica del óleo sobre lienzo, en el que predominan pinceladas largas y cortas, gruesas y delgadas típicas del estilo expresionista; colores rojo, violeta, azul y amarillo, más el blanco y el negro, en parte diluidas y en otras cargadas de materia; asimismo, manchas de blanco y tonalidades de rojo, violeta oscuro y azul, en tonalidades grisáceas y garabatos de color amarillo, rojo y negro. Se nota mayor carga de materia en el cabello, en el hombro izquierdo y en el borde del inicio del muslo. En el resto del cuadro el tratamiento de la materia es diluida.



Pinceladas de estilo expresionista

En el personaje, la pincelada es muy dinámica: fina en algunas zonas como en el pecho, marcadas en el rostro y gruesas en el resto de la figura. En el fondo las pinceladas son oblicuas, alargadas, casi paralelas, tanto en el agua como en el cielo.

En la parte inferior derecha del cuadro aparece en violeta claro, la firma: “Sérvulo” y debajo: “1953”.

Opinión crítica.- Luis D'Onofrio, benefactor de Sérvulo Gutiérrez, tiene similar actitud entre divertida y complaciente, que su esposa.

Es una obra en la que hay primacía de lo pictórico sobre lo lineal; sin embargo, vemos que el retratado está estructurado con un dibujo de línea fina, suave, ondulante y segura; superficie y profundidad están claramente delimitados, con el personaje en el primer plano y el fondo; de armonía cromática intermedia controlada por la aplicación de blancos y grises, y de empaste fuerte en algunas áreas, todos se complementan para dar fuerza y vitalidad al retratado; hay un tratamiento técnico de la materia de trazos casi regulares, ordenados y en un solo sentido; tiene las pinceladas típicas del estilo expresionista. Por la forma de la línea y el uso de la materia nos recuerda a Raoul Dufy.

Es una obra concebida en la corriente expresionista, muy bien lograda por la aplicación directa de los colores y su contraste, apoyados a la vez en el blanco y el negro que refuerzan la vitalidad del personaje.

La actitud y ubicación del retratado expresan su visión de empresario, como seguridad, serenidad y tranquilidad, captados por el artista mediante elementos formales seleccionados de su propio lenguaje; expresando así, un gran respeto y admiración por el personaje. Nótese que, a pesar de estar situado en el lado derecho de la composición y seguir la diagonal hacia la izquierda como en el retrato N° 5, el color la línea y especialmente la expresión del personaje, transmiten un carácter absolutamente opuesto.

3.1.10. Retrato de mujer con sombrero, 1954.

Óleo sobre tela

73 x 60 cm.

Colección particular, Lima.



En una disposición vertical de la forma rectangular del cuadro. Sobre el fondo blanco de la base, en el área central y ligeramente hacia la derecha, figura el rostro de una mujer que lleva puesto un sombrero blanco de copa alta, en posición de $\frac{3}{4}$ hacia su derecha, con la mirada dirigida hacia abajo; la posición ladeada del sombrero nos dificulta ver completamente el ojo izquierdo. A la altura del hombro derecho hay una mancha oscura ancha y en el lado izquierdo líneas ondulantes que sugieren la forma del hombro.

En la composición general de la obra, la figura de la mujer está centrada en un encuadre típico del arte cinematográfico, esto es, dejando un mayor espacio hacia donde está la direccionalidad del rostro, y además, está vista desde un ligero picado, vale decir, de arriba hacia abajo.

En general la línea es variada en todo el lienzo: cortas, rectas, curvas, alargadas, ondulantes, valoradas. En el rostro los ojos están definidos por líneas curvas y gruesas; la nariz por una línea ondulante vertical y valorada en su lado derecho, y en el izquierdo por una mancha suave e indefinida; las fosas nasales diseñadas con línea curva ligeramente gruesa y valorada; hacia el lado derecho del perfil de la nariz se aprecia una mancha vertical formada por líneas cortas en diagonal que le dan forma al pómulo derecho. Debajo del ojo izquierdo aparece una línea corta y gruesa en diagonal que sugiere ser la base del párpado inferior. El borde exterior del pómulo derecho está construido con líneas cortas y gruesas; asimismo, el borde exterior del pómulo izquierdo definido por una línea gruesa ondulante. La boca ligeramente inclinada hacia su lado izquierdo en paralelo al eje de los ojos; el largo de la boca así como el grosor de los labios, están dados por manchas de color. El borde inferior de la mandíbula se

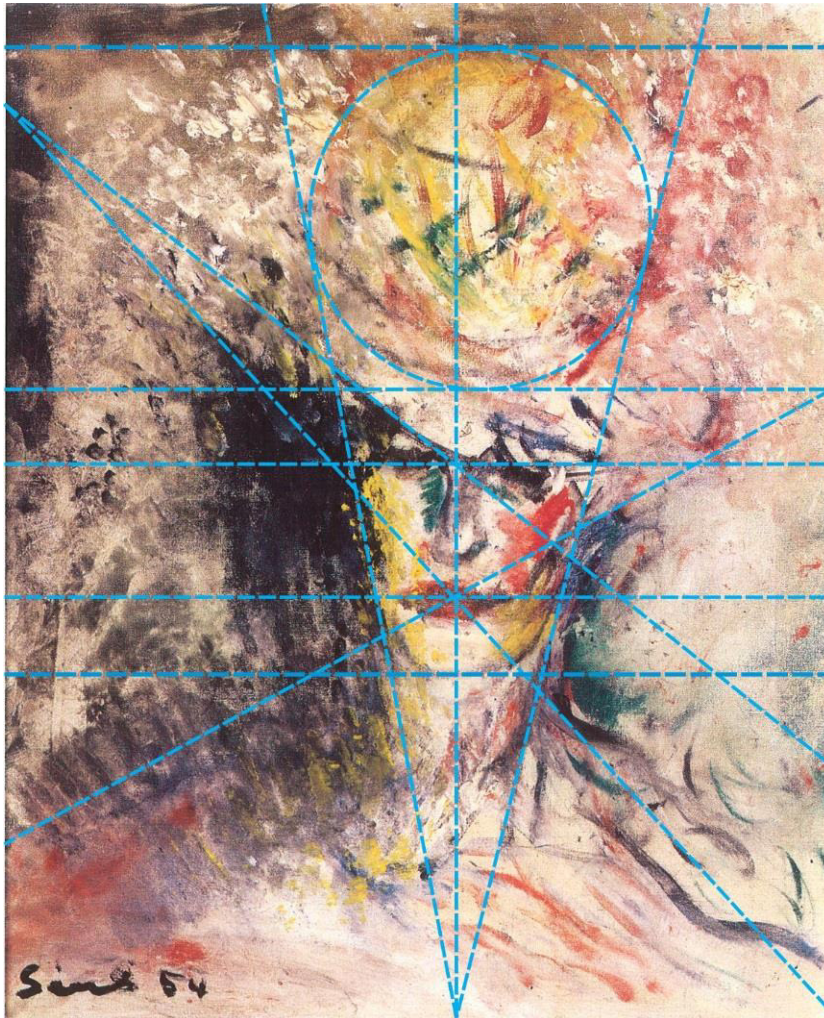
define por una línea transparente en forma de arco y con una línea oscura en su lado izquierdo. En el lado derecho del cuello una línea vertical ondulada y en el lado izquierdo, una línea gruesa oscura de un ángulo de aproximadamente 45° que lo define así como a la parte superior del hombro: otra, casi paralela a ésta, en ligera diagonal de un tono violáceo claro que da forma al esternocleidomastoideo. El hombro derecho aparece de forma tenue por una línea nerviosa muy fina, y en el izquierdo se aprecian, como ya dijimos, líneas ondulantes que completan la forma del hombro.

En la parte superior de la figura se aprecia un sombrero sugerido por cuatro líneas curvas delgadas.

En cuanto al espacio vemos que la figura se ubica en primer plano, no muy contrastada con el fondo, notándose una atmósfera muy tenue que integra figura y fondo en algunas zonas y, en otras, lo separa de un fondo indefinido.

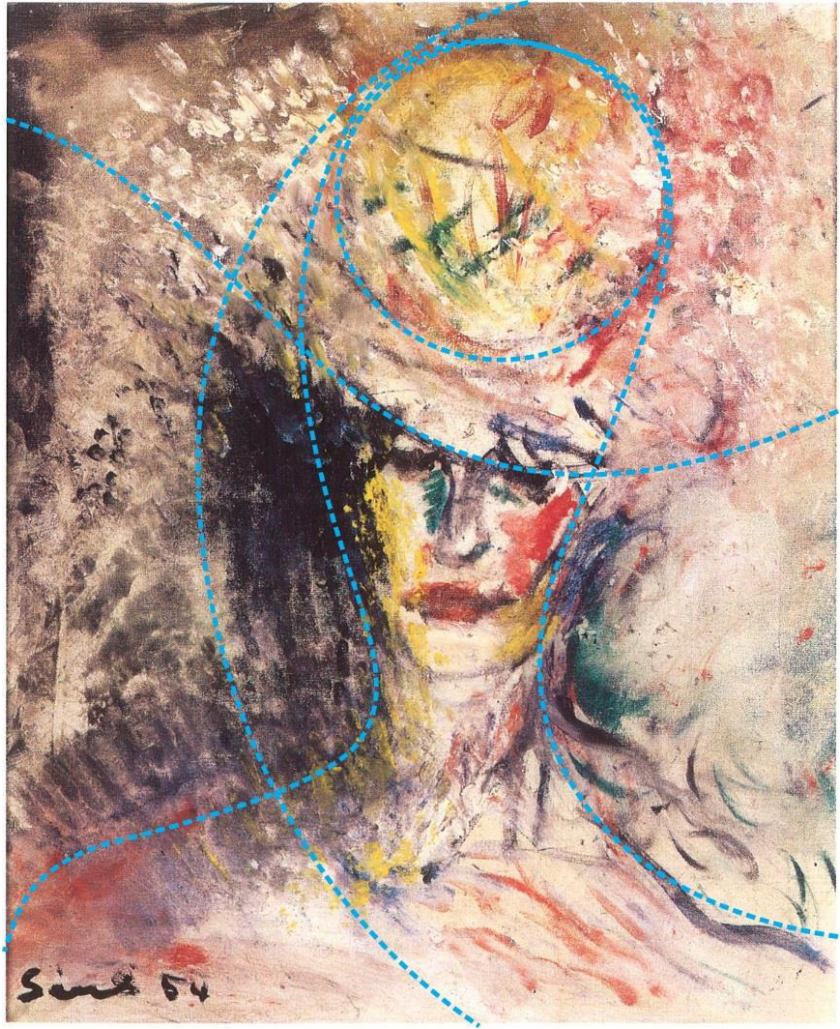
La trama de la obra presenta la línea aurea situada ligeramente hacia la derecha del eje central del formato. A partir de esta línea la trama se forma mediante triángulos, rectángulos y un círculo. El triángulo mayor invertido está formado por las oblicuas que pasan por los bordes laterales del rostro hasta el borde superior del cuadro; dentro de este triángulo se ubica un pequeño trapecio invertido dentro del que aparece el rostro del personaje retratado; en la parte superior de este triángulo, un círculo da forma a la copa de un sombrero; tres líneas oblicuas, dos que convergen en un punto del lado superior izquierdo del borde del cuadro, la primera cruza por el centro de la entre ceja, la segunda, por el centro de la boca y el borde del hombro izquierdo; la tercera, en sentido contrario, que pasa por el borde del hombro derecho y

el centro de la boca. Cinco líneas horizontales, la primera pasa por la parte superior de la copa del sombrero, la segunda por la base de la misma, la tercera por la ubicación de los ojos, la cuarta, por la de la boca y la quinta por la base del mentón.



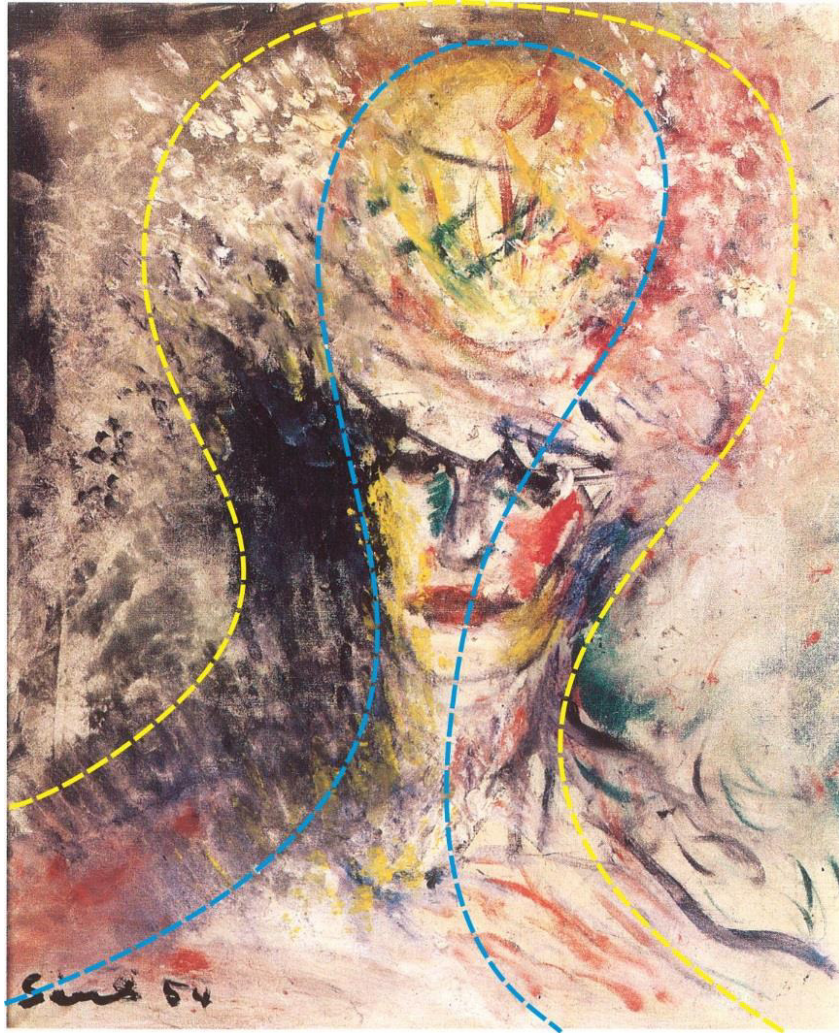
Trama en Retrato de mujer con sombrero

El movimiento está marcado por líneas curvas y ondulantes, siendo más definidas en la parte superior, hacia la izquierda son dinámicas, y en la parte inferior del lado derecho, pausadas.



Movimiento en Retrato de mujer con sombrero

El ritmo en esta obra es envolvente y marcado por el color: rojos suaves sobre fondo blanco que se inician en la parte inferior derecha del cuadro, ascienden hacia un plano verdoso que bordea el lado izquierdo del cuello, llegando a una amplia zona en la parte superior, donde se encuentran pequeñas pinceladas vibrantes de rojo y blanco, gira hacia la izquierda donde nuevamente aparecen pequeñas pinceladas vibrantes de blanco, descendiendo a una zona mediana de negro, saliendo luego, hacia la parte inferior del cuadro en tonalidades suaves y delicadas de rojos y grises violáceos.



Ritmo en Retrato de mujer con sombrero

Sobre el blanco de la base ha construido la figura con colores primarios (rojo, azul, amarillo), secundarios (verde y violeta), terciarios (rosado), más blanco y negro. El personaje dirige la mirada hacia abajo, donde los ojos están contruidos por trazos negros; en el ojo derecho, el párpado superior está definido por un espacio blanco entre el ojo y la línea que bordea el sombrero; el ojo izquierdo está cubierto en parte por el borde del ala del sombrero con una línea negra gruesa y curva; en los párpados



Pinceladas variadas

inferiores se aprecia una pequeña mancha de rojo cadmio muy tenue, y en el extremo izquierdo del párpado del mismo lado, se aprecia un pequeño toque de negro. Dentro del rostro se aprecian trazos de amarillo, rojo y verde sobre una base blanca que en algunas zonas tienen matices violáceos muy leves como en el área del mentón; el pómulo derecho, la comisura del labio superior derecho y el borde del mentón realizados con trazos de amarillo; en el lado izquierdo, el pómulo se define por un trazo grueso en diagonal de color rojo valorado que baja hasta la comisura del lado izquierdo de los labios; hacia el borde izquierdo del rostro, trazos de negro valorado en diagonal definen la hendidura entre el pómulo y el maxilar superior, superpuestos sobre una mancha de amarillo en el borde del maxilar inferior; un trazo violáceo valorado da forma a la mandíbula. Hacia el lado derecho del perfil de la nariz se aprecian pequeños trazos de verde esmeralda que parten en diagonal del borde de la nariz hacia la mejilla; éste mismo color se encuentra en la parte inferior de la aleta izquierda de la nariz y en la base del párpado inferior izquierdo. Los labios contruidos por dos trazos de color rojo carmín con una pequeña luz de color amarillo en su extremo derecho, mientras que en su extremo izquierdo, una pequeña mancha de azul que mezclada con el rojo produce un valor cercano al violeta que también se encuentra en el lado izquierdo del perfil de la nariz pero de manera más diluida.

En el lado derecho de la mandíbula inferior se aprecia una pequeña mancha de amarillo que refuerza la forma del mentón. Sobre el lado derecho del cuello se aprecian trazos de amarillo que se mezclan con manchas muy diluidas de negro sobre la base blanca; en la parte central del cuello, se encuentran estos mismos trazos diluidos con pinceladas verticales de rojo y de negro entremezclados; siguiendo hacia la izquierda del cuello, pinceladas verticales de negro diluido donde se ve una pequeña mancha de rojo; el borde izquierdo del cuello está definido por una línea negra gruesa valorada y ondulante; esta línea se prolonga hacia el borde superior del hombro, completando la composición con líneas curvas de verde esmeralda y negro diluidos.

El hombro derecho se define por una línea de negro muy diluida sobre una amplia mancha de aguada en negro desde donde, hacia el extremo del cuadro, se mezcla con cuatro pequeñas manchas de rojo y algunas pinceladas de amarillo en su parte superior, dejándose ver espacios ligeramente diagonales que transparentan el blanco de la base. En la parte inferior del cuello y en la hendidura que se forma entre las clavículas y el esternón, se encuentran trazos de amarillo mezclándose con el negro muy diluido que viene desde el cabello; de esta hendidura parten en diagonal hacia abajo y hacia la derecha del cuadro, pinceladas de color rojo. El cabello está representado por una gran mancha de negro con pequeños espacios azulados en cuya parte inferior se aprecian pinceladas gruesas verticales que llegan hasta el borde del hombro.

La retratada lleva puesto un sombrero sugerido con líneas y manchas de colores (amarillo, verde, rojo), con algunas líneas de negro muy diluido; pinceladas largas y cortas de amarillo se mezclan con otras de verde en la copa del mismo; igualmente, se

aprecian algunas manchas diluidas de rojo que en algunas zonas, al mezclarse con el blanco, se transforma en rosado. A ambos lados del sombrero se ven pequeñas pinceladas de blanco y de rosado que insinúan adornos del mismo.

En el fondo, hacia el lado derecho del sombrero y del cabello, se aprecian manchas cortas de negro muy diluido que se acentúa con mayor fuerza en el ángulo superior izquierdo del cuadro, dejando ver espacios del blanco de la base; en la parte superior central del fondo, estas manchas negras muy diluidas se prolongan hacia el lado derecho del cuadro mezclándose con pequeñas manchas de rojo que se van diluyendo aún más hacia el extremo superior derecho del lienzo, apreciándose también pequeños espacios de rosado y del blanco de la base. Aproximadamente, desde la altura del nivel de los ojos hasta el borde del hombro izquierdo se aprecia una mancha de verde esmeralda muy diluida que se acentúa cerca al borde del cuello donde empieza el hombro.

En la construcción de la obra se ha empleado los tres colores primarios, dos secundarios, un terciario, más el negro y el blanco; notándose una armonía suave y delicada de color.

En todo el cuadro la luz es uniforme, cae directo sobre la figura y el fondo.

El volumen casi no está definido por el empleo de medios tonos tanto en la figura como en el fondo, permitiendo que ambos elementos formales se unifiquen.

Esta obra es un óleo sobre lienzo, con colores aplicados en algunas zonas de manera diluida y en otras ligeramente cargadas de materia.

La pincelada es muy variada: cortas, largas, ondulantes, curvas y rectas; como por ejemplo, las diagonales que aparecen sobre el hombro derecho y algunas en la parte inferior del cabello; pinceladas curvas en el sombrero, en los ojos, en el mentón, en el cuello; ondulantes en el pecho y en los hombros; pinceladas casi zig-zageantes en los bordes y la copa del sombrero; pinceladas punteadas, en el lado izquierdo del fondo y en la misma área, pinceladas cortas muy diluidas.

En la parte inferior izquierda del cuadro, en negro, aparece la firma y el año: “Sérvulo 54”.

Opinión crítica.- Este retrato tiene similitud fisonómica con el de la señora D’Onofrio y parece corresponder a un momento no premeditado.

Es una obra de primacía de lo pictórico, de forma cerrada, en un encuadre típico del arte cinematográfico; figura y profundidad se unifican y se lleva el interés hacia la apariencia. Es una obra que expresa delicadeza, finura, donde el color y la línea consiguen la tranquilidad y serenidad de la retratada. Los colores rosados, amarillos, azules y los blancos; así como, la línea del dibujo, suave y delicada, contribuyen a lograr dichos efectos. Asimismo, el tratamiento técnico de la materia, diluida, casi en mancha, con trazos y pinceladas suaves han sido puestos sin corrección alguna, que dado su fluidez y seguridad, no siente la necesidad de corregir. En este cuadro no solo

ha pintado sino que ha dibujado con el color; en la composición, con un planteamiento sencillo, ha decantado las formas que la ubican en el camino hacia la abstracción.

Las pinceladas aguadas y transparentes crean una armonía suave y delicada en base a colores primarios valorados por la presencia del blanco y del negro, puestos sobre el fondo blanco del lienzo, logran una atmósfera etérea, vaporosa y liviana, que al integrarse con la estructura del rostro y de la mirada ajena, ensimismada de la mujer, crean la expresión de serenidad, tranquilidad y al mismo tiempo, de un buen porte de la mujer retratada.

3.1.11. Dama ayacuchana, 1955.

Óleo sobre tela

59 x 51 cm.

Colección Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



En una disposición vertical del formato del cuadro, sobre un fondo de distintas tonalidades de siena natural y ocupando aproximadamente el 80% de su área, figura en primer plano el retrato de una mujer cuya cabeza, ligeramente ladeada hacia su derecha, dirige la mirada hacia el espectador; está situada sobre un eje en diagonal y ligeramente hacia el lado derecho del lienzo.

La línea utilizada para la construcción de la figura, en general, es muy diversa: corta, larga y valorada. En el rostro las cejas y los ojos están contruidos con líneas gruesas y curvas, la nariz con una línea gruesa y recta, la boca con una gruesa en el labio superior, el labio inferior definido por una corta. La oreja izquierda está definida por dos líneas valoradas en dirección oblicua. En la base del mentón se aprecia una línea gruesa entrecortada; asimismo, en el cuello aparecen dos curvas gruesas que sugieren el diseño del vestido. Sobre el lado izquierdo del pecho aparecen cuatro líneas largas muy tenues arqueadas en diagonal de derecha a izquierda y sobre ellas una gruesa contrapuesta. En el centro del pecho hay líneas diagonales de izquierda a derecha y de derecha a izquierda que se entrecruzan. El cabello, en general, está contruido con líneas largas y curvas superpuestas que le dan forma circular.

En el fondo, en la parte superior del lienzo, cercano a la mitad del mismo, se aprecian dos paralelas en diagonal que van desde la parte superior del cabello hasta el borde del formato; hacia el lado izquierdo de éstas, se encuentran dos curvas paralelas. Al lado derecho de la cabeza se aprecian, aproximadamente, diez curvas casi paralelas que van desde el hombro derecho de la figura hasta el borde superior del cuadro, entrecruzándose con las que van en sentido contrario, mencionadas anteriormente; en el área que va desde la dirección del hombro hasta la altura de la oreja, se aprecian

líneas cortas paralelas en diagonal de izquierda a derecha que se entrecruzan con otras casi paralelas de diferente grosor que van en diagonal de derecha a izquierda. En el lado izquierdo de la cabeza, en el área que va desde el hombro hasta la altura de la oreja, se encuentran trazos cortos de líneas curvas delgadas entrecruzadas.

En la construcción de la obra, el espacio está dividido en dos planos: en el primero, está representada la figura de la mujer, en el segundo (fondo), una atmósfera indefinida. Ambos sugieren una leve profundidad, de tal manera que la figura se separa del fondo. El punto de vista del encuadre es de frente.

En la trama vemos una oblicua siguiendo la trayectoria de la nariz de la mujer, sobre ésta, otras seis líneas que se entrecruzan y convergen en puntos de fuga fuera del formato, tres en el lado derecho y tres en el lado izquierdo; además, tres líneas circulares que tienen como centro la intersección de la línea de la trayectoria de la nariz con las dos oblicuas superiores; finalmente, tres horizontales, una superior que pasa por el borde superior del cabello y el centro de la mancha de azul cobalto en el borde superior derecho del fondo; la segunda, a la altura de los hombros y, la última, pasa por el centro del bloque de trazos de negro y verde que se entrecruzan en la parte inferior del lienzo.

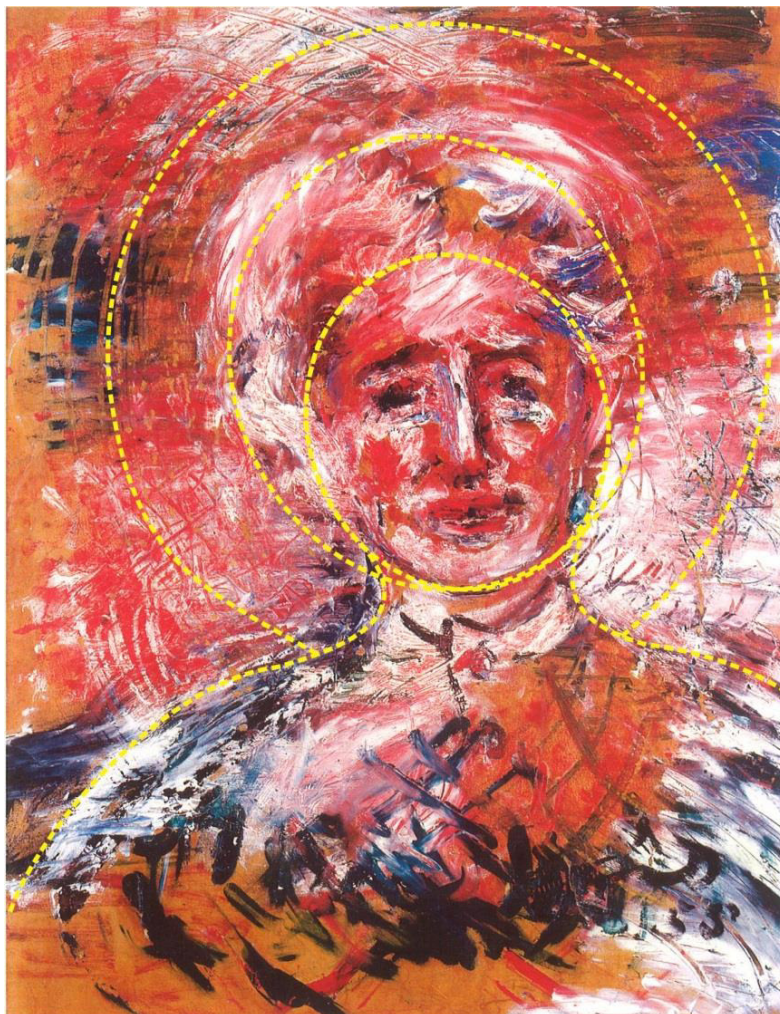


Trama en Dama ayacuchana

El personaje se observa en ligero movimiento; en cambio, el fondo en un gran movimiento por las líneas circulares, diagonales y entrecruzadas que en el se encuentran.

La disposición de las circulares del fondo y del cabello que rodean la cabeza producen un ritmo continuo y concéntrico que nos conduce a la observación permanente del rostro, tal como si tuviera un imán para nuestra mirada; asimismo, este ritmo se refuerza con el contraste de colores rojo, siena natural, verde, azul, más el

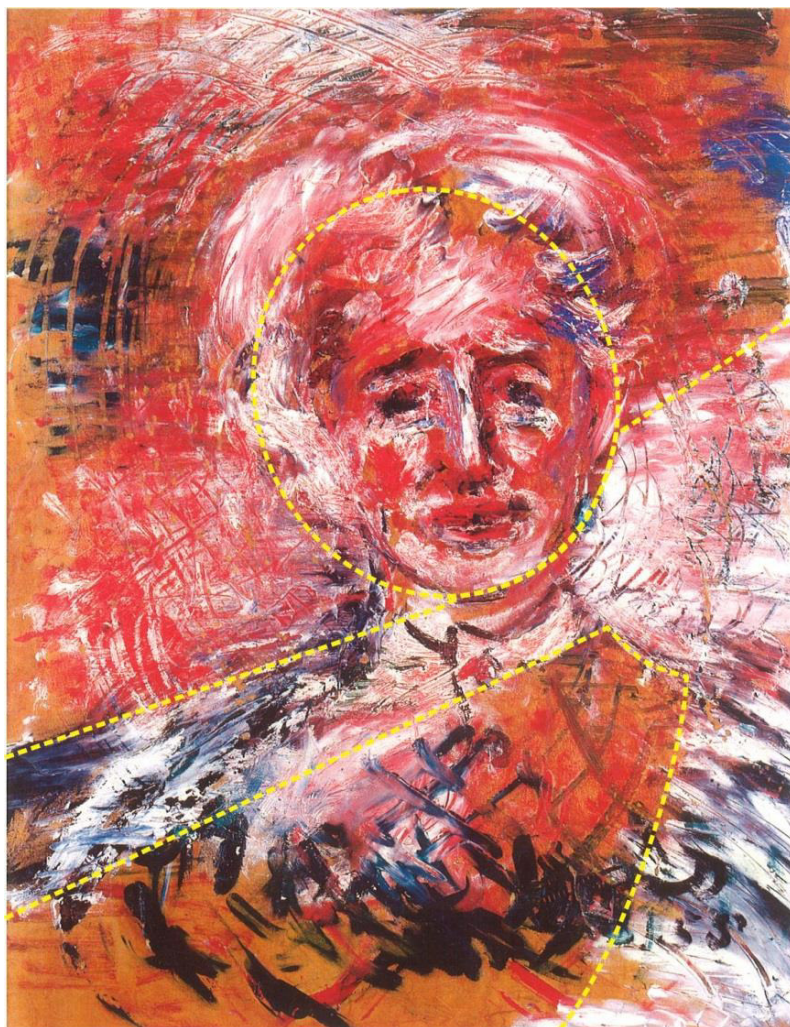
blanco y el negro. Esta forma de construir y expresar la obra en sí, es lo que llamamos lo concéntrico.



Ritmo continuo y concéntrico en Dama ayacuchana

Además también observamos un ritmo cromático y esto está dado en cuatro espacios: El primero, ingresa mediante un amplio espacio por el borde inferior izquierdo y central del lienzo y asciende en ligera curva en diagonal hasta el hombro izquierdo del personaje; el segundo, una franja en diagonal paralela a la primera, va desde el borde lateral inferior izquierdo del cuadro, asciende por el hombro derecho y cuello del personaje, llega al fondo y se esparce en diagonal sobre la oreja izquierda y

desciende hacia el hombro, antebrazo y codo del mismo lado hasta el ángulo inferior derecho del cuadro; el tercero, el espacio que va desde la línea en diagonal del hombro derecho ascendiendo y cubriendo el fondo del cuadro hasta su prolongación; el cuarto, está centrado exclusivamente en el área del círculo que encierra a la cabeza.



Ritmo cromático en Dama ayacuchana

La obra está basada en un equilibrio armónico de colores fríos y cálidos.

El personaje recibe una luz frontal que define el volumen de la figura, especialmente en el rostro y en el cabello, donde se nota la variedad de luces, medios tonos y sombras.

En el personaje retratado podemos ver: los ojos se definen por trazos de negro, siendo el del lado derecho compacto, mientras que en el izquierdo, el negro se mezcla con el rojo, el siena y el blanco, produciéndose una textura visual que sugiere el volumen del ojo. Los párpados superiores están contruidos con pinceladas de blanco a los cuales se le ha superpuesto otras de rojo cadmio a manera de veladuras. Los párpados inferiores están definidos por manchas de blanco y sobre ellas hay superpuesto veladuras de rojo; sobre la mancha blanca del párpado inferior derecho hay una pequeña pincelada de azul cobalto y, en el otro párpado inferior, una mancha de color verde esmeralda. Las cejas están trabajadas con negro sobre el rojo cadmio, que al mezclarse, se producen otros valores del negro; encima de la ceja izquierda se ve una mancha horizontal de blanco.

Toda el área de la frente, incluyendo las sienes, se ha cubierto de rojo cadmio sobre la base de siena natural; en el centro de la frente y definiendo su volumen, se aprecia una mancha blanca trabajada con pinceladas cortas y oblicuas que se mezclan con el rojo; éste blanco se prolonga en forma vertical en el perfil de la nariz.

El blanco de los párpados inferiores se prolonga por el centro de los pómulos hasta la parte inferior de los mismos, dividiéndolo en el lado derecho en dos áreas de rojo con pequeños matices de siena, y, en el lado izquierdo, esta mancha blanca se mezcla con el rojo y el siena; asimismo, se aprecia en este mismo lado una mancha

alargada de gris azulado que define el contorno del rostro en esta zona; más hacia la izquierda se aprecia una mancha de rojo cadmio en cuya parte inferior se observa una mancha blanca que da forma a la oreja. En el lado derecho de la nariz, en paralelo al perfil blanco de la misma, aparece una pincelada alargada de color gris azulino muy suave. El lado izquierdo de la nariz y las fosas nasales se definen por pinceladas de negro que se mezcla con el rojo. A la altura del nivel de los ojos, en el perfil de la nariz se aprecia una pequeña mancha vertical de negro con dos pequeños matices azulinos.

En el lado derecho de la mandíbula superior, la comisura está definida por una línea curva de negro que se mezcla con el rojo y el blanco del pómulo, éste blanco ingresa a la mandíbula superior para darle forma; igualmente, la forma del lado izquierdo está definida por una mancha blanca que bordea el lado izquierdo de la boca. La comisura del labio superior está definida por dos pequeñas líneas verticales de color rojo, cuyo centro es un espacio blanco donde se aprecia un punto negro.

El labio superior se define por una mancha gruesa ligeramente inclinada de color rojo cadmio, cuya parte inferior central se divide por una pequeña mancha de negro y en su extremo izquierdo, aparece una mancha de negro que define la comisura de los dos labios. Una línea muy fina de blanco irregular separa los labios; el inferior se define por una mancha más delgada de color rojo con algunos negros en su parte superior y matices de blanco con gris oscuro en su parte inferior; en el extremo derecho de la mandíbula superior se aprecia un punto rojo terroso que sugiere una hendidura natural del rostro; el color rojo de esta hendidura se prolonga hasta debajo del labio inferior en línea curva valorada; al costado derecho del punto de la hendidura se aprecia una pequeña mancha vertical de siena natural y una pequeña línea vertical negra.

En toda el área de la mandíbula inferior se aprecian tonalidades rosadas superpuestas al blanco de la base; ésta mandíbula está delimitada en su parte inferior por una línea curva de tonalidades grises ligeramente violáceos.

Del área inferior de la oreja izquierda parte una pequeña línea delgada de blanco en cuya parte inferior aparece una pequeña esfera de color turquesa que sugiere un pendiente.

El cabello está construido por pinceladas de blanco sobre una base de rojo cadmio que al mezclarse, han producido matices de grises rosados. En la parte central del cabello hay un surco divisorio formado por pinceladas cortas de siena natural entremezclado con pinceladas de rojo. En el borde izquierdo de la frente, donde se inicia el cabello y hasta la parte superior de la oreja, se aprecian cinco pinceladas recargadas de blanco entremezclado con azul cobalto y pequeños matices de rojo, que sugieren los flequillos del peinado.

La forma del cuello está definido en su lado derecho por tres manchas verticales: una de negro valorado, otra de rojo y de siena natural, sobre una base blanca que cubre toda la zona del cuello. Su lado izquierdo se define por un trazo curvo de rojo que va en paralelo a la línea de base de la mandíbula inferior. Vemos también en esta zona, líneas de negro valorado que sugieren el cuello del vestido, en cuya parte central aparece una pequeña mancha de color rojo con matices de negro que sugiere un adorno del vestido, trabajado sobre una base blanca con matices de rojo muy diluido hacia su lado derecho, y, hacia el izquierdo, en el área del pecho izquierdo, una gran mancha de siena natural

sobre la cual aparecen manchas de rojo y líneas curvas de verde esmeralda, que al mezclarse con el siena y el rojo reducen su intensidad. Continuando la direccionalidad de las manchas hasta el extremo derecho del lienzo, se aprecian cinco trazos anchos diagonales de negro que, al mezclarse con el blanco, producen diversas tonalidades de grises y verdes que dan forma al antebrazo izquierdo. El hombro derecho se define por manchas disformes de negro valorado mezclándose con pinceladas de blanco, en una gran variedad de grises azulinos y violáceos que se prolongan hasta la altura de la clavícula; al terminar el hombro derecho, en el borde izquierdo del formato, se encuentra otra mancha de grises azulinos.

En la parte inferior del cuadro, en paralelo a un área que abarca las tres cuartas partes de izquierda a derecha, se observa una mancha amplia de siena natural encima de las cuales hay trazos entrecruzados de negros y verdes en diagonal; también, se nota debajo pequeños trazos de color rojo.

En el lienzo se aprecia una base de color siena natural que cubre toda su área; en la parte superior izquierda, aparece una mancha irregular de blanco con pequeños matices de grises verdosos y encima de ellos hay pinceladas de rojo cadmio, y sobre estos, líneas esgrafiadas ligeramente arqueadas que se entrecruzan en diagonal. A la altura del lado derecho de la cabeza y la sien, aparece en el fondo, superpuesta a la base de siena natural, una mancha disforme de azul prusia valorado con algunos pequeños toques de blanco y ocho líneas esgrafiadas arqueadas; ésta mancha se prolonga con algunos pequeños toques hasta la altura de la oreja; siguiendo hacia la parte inferior hasta el borde del hombro. Sobre la misma base de siena natural, se encuentra una mancha amplia de blanco sobre la que se ha superpuesto pinceladas de rojo cadmio que

al mezclarse con el negro y algunos azules y verdes, se aprecian matices de grises; asimismo, en dicha zona hay raspados que se entrecruzan. En la parte superior, a continuación de la mancha blanca y hacia el lado derecho del formato hasta la altura de la oreja izquierda, siempre sobre la base de siena natural, se aprecia una pequeña mancha horizontal oscura transparente producto de la mezcla del azul prusia con las pinceladas de color rojo cadmio que aparecen sobre la parte superior del cabello y una pequeña mancha de blanco; al lado derecho de esta mancha roja hay una mancha de azul cobalto y sobre ella aparecen líneas de raspados entrecruzadas; a continuación, se aprecian líneas horizontales muy suaves de color verde esmeralda y una pequeña mancha horizontal de rojo; casi al término de esta área de color siena natural, aparece una mancha recta horizontal de color verde esmeralda con líneas delgadas paralelas de verde oscuro; sobre esta mancha se ubica una pequeña porción casi circular de blanco, debajo de la cual se aprecian pequeñas manchas de rojo. En el área que va desde el final de la base de siena natural hasta el hombro izquierdo y sobre una amplia mancha blanca, se prolonga el rojo cadmio, que al mezclarse con el blanco, da matices rosados en pinceladas horizontales y sobre estos, líneas curvas raspadas y entrecruzadas de color verde esmeralda.

La luz, intensa, está dirigida directamente al rostro y cuerpo del personaje; asimismo, se observa detrás del hombro izquierdo una porción de luz permitiendo que la figura se desprenda del fondo. El rostro adquiere volumen mediante el reflejo de la luz que cae en cada una de las partes protuberantes, como la parte central de la frente, la ceja izquierda, los párpados, el perfil de la nariz, los pómulos, la parte superior del labio superior y el mentón; lo mismo sucede con el cabello. Igualmente, el cuello y la zona derecha del pecho se ven iluminados.

De su técnica podemos decir que es un óleo sobre lienzo aplicado de diferentes formas, tanto diluido como texturado; por ejemplo, diluido en el siena del fondo, en algunas zonas de rojo y, recargado en las zonas de blanco como los párpados, la nariz, parte del cabello, el vestido y el fondo. Las pinceladas son variadas y dinámicas; utiliza no solo el pincel sino también el cabo del mismo, como se nota en las zonas esgrafiadas, con mayor incidencia hacia el ángulo superior izquierdo del cuadro.

En la parte inferior derecha del cuadro, en tonalidades de negro, figura como firma una “S” extendida entremezclada con los trazos negros de esa zona, y debajo el número “55”.

Opinión crítica.- En esta oportunidad Sérvulo Gutiérrez demuestra su capacidad para expresar ternura y proximidad.

Es una obra de primacía pictórica y, a pesar de tener una forma cerrada, el equilibrio de su composición es inestable, porque ha inclinado el eje de la figura; no hay superficie y profundidad dado que ambos se unifican por la misma mezcla de tonalidades y colores del rostro, cabeza y alrededores; las líneas circulares de alrededor de la cabeza y que abarcan hasta los extremos del lienzo, crean un ritmo continuo y concéntrico que conducen la mirada hacia el rostro del personaje; esto responde a lo que hemos definido con la categoría de lo concéntrico. Tiene una armonía intermedia, en la que el rostro ha sido construido en base al rojo, cuya fuerza se ve neutralizada por la

presencia del blanco y el negro, que asimismo, neutralizan la luminosidad del ocre amarillo que cubre la base del cuadro. El trazo es fuerte y seguro, de empaste cargado en pequeñas áreas y ligero en la mayor parte del cuadro; se nota también el empleo de la técnica del esgrafiado, como una modalidad del lenguaje plástico del artista. Aplica pinceladas variadas y muy dinámicas, sueltas y seguras; puestas sin corrección alguna, por lo precisas y directas de las mismas. Por estas características, esta obra se inscribe en el expresionismo figurativo.

El autor logra reflejar empatía en la expresión de un rostro compungido, angustiado, de preocupación, reforzado por la dureza de la línea y trazos cortos y enrevesados, que en otras zonas son medianos e igualmente enrevesados denotando ligereza y espontaneidad en este cuadro.

3.1.12. Retrato de Piedad de la Jara, 1956.

Óleo sobre tela

83 x 73 cm.

Colección particular, Lima.



Es un lienzo de formato rectangular ubicado verticalmente con un fondo de rojo cadmio medio. Si dividimos el lienzo en dos planos verticales iguales, veremos que en el área derecha se encuentra ubicada la figura de una mujer en una posición de $\frac{3}{4}$ que mira hacia su izquierda, en una dirección casi de frente hacia el espectador, y, en el área izquierda, un vaso transparente y una forma indefinida de blanco; en la parte superior una zona trapezoidal oscura que va desde el borde izquierdo hasta la altura de la sien derecha de la figura y en la parte inferior del cuadro un plano oscuro.

El retrato se define por líneas negras valoradas que detallan las facciones del rostro y la forma esquemática del cabello, el cuello y el pecho. Asimismo, en el vaso se aprecia también líneas valoradas que insinúan su forma. Además, vemos trazos en el rostro, cabello, cuello, en el vaso, y en la forma irregular de blanco insinuando un pañuelo. En el lado derecho del cuadro, aproximadamente en lo que sería, el hombro izquierdo de la mujer, ha pintado trazos verticales ligeramente curvos de negro y manchas verticales, muy diluidas de negro.

En la trama de esta obra vemos una división en rectángulos y una perspectiva lineal hacia el ángulo superior derecho. Dos líneas horizontales, la primera pasa por la parte superior del vaso y la segunda, por su parte inferior. Dos líneas verticales, la primera pasa por el borde de la forma irregular de blanco, la segunda por el borde izquierdo del vaso. Cinco líneas diagonales que convergen en el ángulo superior derecho del cuadro; la primera, marca el borde superior del plano oscuro del fondo, la segunda, el borde inferior del plano oscuro y la parte superior de la frente; la tercera, pasa por el borde superior de la mancha blanca situada en el cuadrante inferior izquierdo y la punta de la nariz; la cuarta, por la línea izquierda del pecho de la figura, y la quinta,

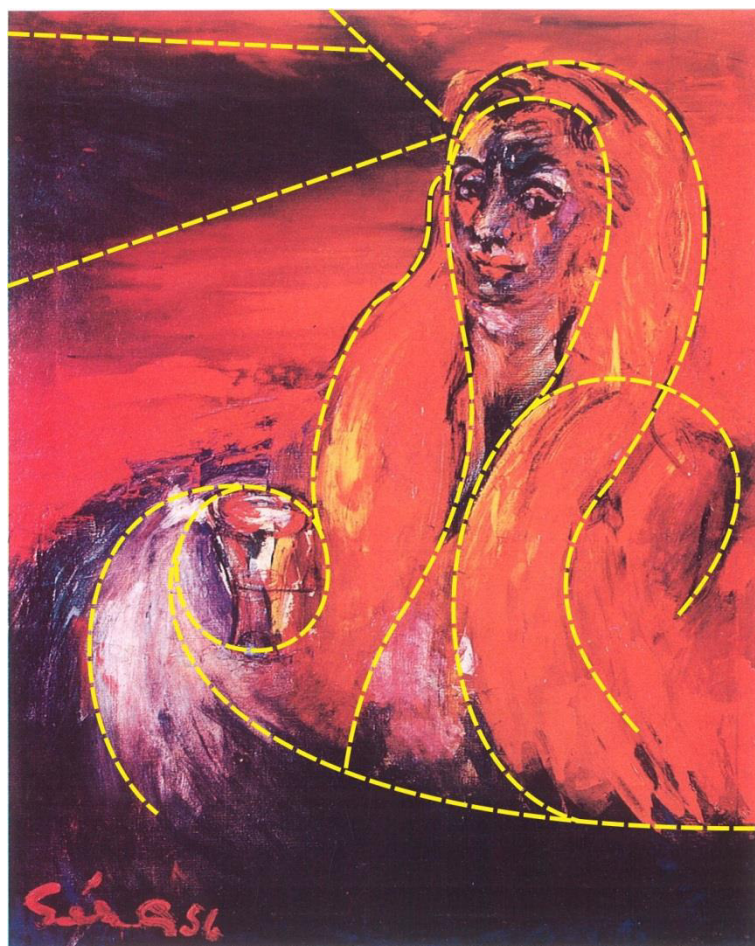
por el borde izquierdo del cabello. Además, hay una sexta diagonal que pasa por el borde superior del plano oscuro del fondo en el área inferior del lienzo.



Trama en Retrato de Piedad de la Jara

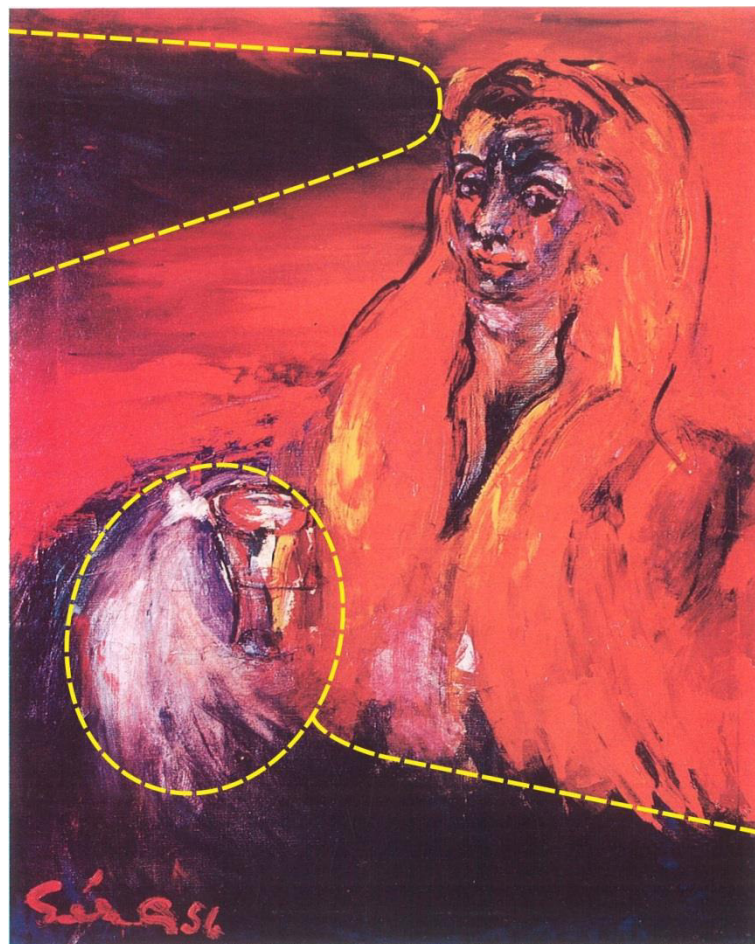
El movimiento se inicia en la fuerte atracción que ejerce una mancha blanca formada por tres trazos curvos situado en el cuadrante inferior izquierdo y conducen la vista hacia un elemento de trazos que sugieren un vaso, pasando luego a una mancha amarilla ascendente que se conecta con una línea ondulante de negro que lleva a visualizar todos los detalles del rostro, descendiendo por dos líneas ondulantes que marcan la forma del cuello y convergen en el centro del pecho, continuando a través de una línea muy tenue hacia una pequeña mancha transparente de blanco,

aproximadamente en el centro de los cuadrantes inferiores, introduciendo el movimiento a un plano amplio de negro en la parte inferior del lienzo; igualmente, de la parte posterior de la cabeza, se desprende otra línea ondulante que desciende hacia el hombro izquierdo donde se encuentran dos trazos regulares de negro, que a su vez descienden de manera muy tenue hacia el ángulo inferior derecho del cuadro. En el fondo, el movimiento se observa más pausado por la ubicación de un plano negro horizontal en la parte superior izquierda acompañado de trazos horizontales muy tenues que cubren el resto de la parte superior del lienzo.



Movimiento en Retrato de Piedad de la Jara

El ritmo está marcado por cuatro planos de color; empezando por un plano oscuro y pesado en la parte inferior del cuadro, al cual sigue un espacio regular de alto contraste de blanco valorado con rojos y violetas, dentro del que aparece un pequeño espacio con acentos fuertes de amarillo, rojo, blanco y negro; para salir a una zona amplia de rojo, enriquecido con pequeños toques de amarillo, violeta, blanco y negro; apareciendo nuevamente, hacia el lado superior izquierdo, un plano oscuro y pesado, de menor proporción que el primero, imprimiendo a la obra una fuerte cadencia rítmica.



Ritmo en Retrato de Piedad de la Jara

En el rostro encontramos una variedad de tonos rojizos matizados con amarillos, como en el lado derecho de la frente en cuyo centro hay una mancha amplia oscura, de la que parten trazos delgados y curvos en matices violeta, verde y negro, y, producto de una pequeña pincelada horizontal de blanco que se ha mezclado con el rojo de la base, aparece un acento de rosado claro; este mismo efecto, pero en pincelada un poco más ancha y alargada se ve en el arco superciliar izquierdo; el resto del lado izquierdo de la frente está cubierta de color rojo.

La ceja derecha está definida por una línea negra; igualmente el ojo derecho, definido por líneas negras y en la comisura del párpado superior derecho se encuentra un tono violeta al que se superpone un pequeño punto de blanco; el párpado es de color rojo con un matiz violáceo y sobre él aparece una línea muy fina de blanco. Las pestañas definidas por una línea negra. El iris definido por un punto negro en cuyo centro se ve un pequeño punto blanco violáceo, como reflejo de la luz; la esclerótica del ojo es de un matiz blanco violáceo. El ojo izquierdo, también definido por línea negra, se observa el párpado superior cubierto de color rojo y una línea gruesa de negro que define la ceja; las pestañas, igualmente definidas por una línea negra, enmarcan un pequeño círculo negro, el iris; sobre este, se ve un punto muy pequeño de violeta claro, como indicación de reflejo de la luz; hacia el lado derecho del iris, se ve la esclerótica del ojo de blanco con matices violáceos.

La nariz amplia definida con línea negra y el volumen, creado por un tono de violeta claro mezclado con el negro y el rojo de la base; en la punta de la nariz se ve un tono blanco violáceo. Sobre él aparece una pequeña pincelada de rojo superpuesta; asimismo, la aleta izquierda de la nariz de color violeta claro tiene un pequeño punto

rojo. Ambos pómulos están cubiertos de color rojo; el del lado derecho, limitado por una gruesa línea de negro violáceo y el del lado izquierdo, bordeado por una mancha de color violeta con matices rosados en su parte superior. Por encima del labio superior se ve una pincelada corta y gruesa de negro que le da forma a la comisura central y a ambos lados se ven pequeñas manchas de blanco violáceo. Los labios carnosos de color rojo se dividen por una línea central delgada de negro. El labio inferior se encuentra bordeado por una línea gruesa de negro. El mentón delimitado por una línea delgada de negro, está cubierto por una mancha de violeta claro mezclado con el borde de la línea negra y el rojo de la base, en el centro una mancha pequeña, casi triangular, de un color gris verdoso.

El cuello está definido por líneas negras gruesas a ambos lados y cubierta de rojo en su base, sobre ella se ven matices o manchas negras y pequeños matices de gris verdoso y pequeñas manchas violáceas debajo del mentón.

El cabello, partiendo de la parte superior del cráneo, está formado por líneas negras valoradas sobre un fondo rojo, dentro del que se ven manchas negras a la altura del hombro izquierdo y otras amarillas como reflejo de luz a ambos lados del cabello. En la parte inferior y central del pecho se encuentra una mancha casi circular de un matiz rosado con tres pinceladas cortas verticales de blanco.

Sobre la parte inferior del hombro derecho se encuentra la figura sugerida de un vaso perfilado con delgadas líneas de negro y en cuyo interior se ven pequeñas manchas de rojo, violetas claros, amarillos, blancos y negros; en la parte externa del vaso y hacia la izquierda del cuadro se aprecia una mancha blanca amplia, a manera de pañuelo, y en

ella se encuentran matices violetas, rosados, blancos, negros y una pincelada delgada de rojo y a su lado dos pequeños trazos de rojo sobre una base de blanco. Alrededor de esta mancha blanca, ha realizado diversos trazos y toques de negro que baja hacia el ángulo inferior izquierdo del cuadro.



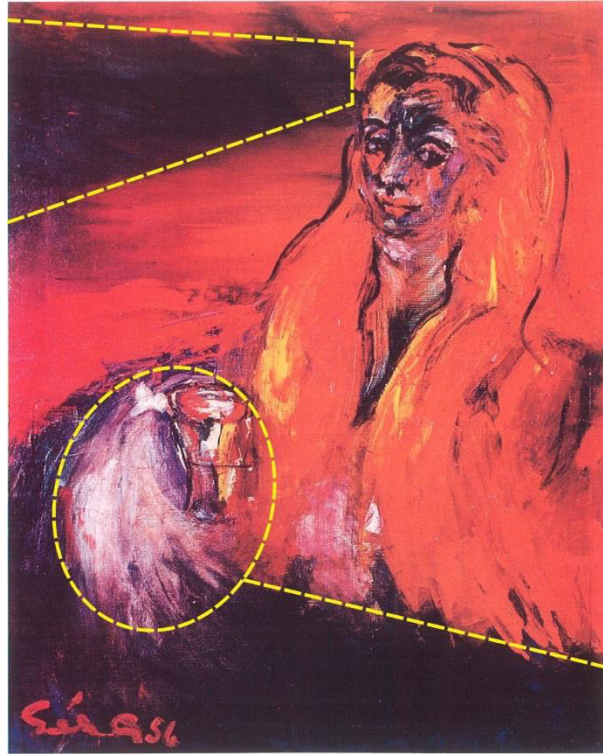
Detalle de vaso

El fondo está cubierto de una base de color rojo cadmio medio sobre la que se ve, en la parte superior izquierda del lienzo, una mancha negra ligeramente trapezoidal ubicada horizontalmente, además, de algunos matices de violeta y azul; en el resto del fondo, algunas manchas horizontales de negro diluido y mezclado con el rojo de la base.

Desde el borde inferior del cuadro hasta el límite inferior de la figura se ve un plano relleno de negro sobre el que hay matices de violeta, azul y rojo.

La armonía cromática está basada en colores cálidos: rojo cadmio medio y amarillo con pequeños matices fríos de violeta y azul, contrastados con planos de negro. La armonía formal está equilibrada por la mejor ubicación de los elementos

compositivos, como el equilibrio de los planos negros, los elementos de la cabeza y el rostro con los del espacio del vaso y el pañuelo sugerido.



Armonía cromática en Retrato de Piedad de la Jara

El volumen se define en el cráneo y en el rostro mediante una luz tenue que se dirige de izquierda a derecha del cuadro, el cabello abundante y esponjoso recibe una luz que se manifiesta por pequeñas manchas de color amarillo; en cambio, en el vaso el volumen se define por una luz fuerte, ubicada en el centro del mismo.

Esta obra está realizada en óleo sobre lienzo aplicado con pinceladas libres y poco cargada de materia, sobre un fondo de pincelada uniforme. En algunas zonas se observan pinceladas alargadas y horizontales como en el fondo y cortas como en el rostro; pinceladas de color diluido en la mancha al costado del vaso; ondulantes, como

en el cabello, sobre las que se combinan pinceladas cortas y ondulantes para los acentos de luz.

En el ángulo inferior izquierdo del lienzo se ubica la firma del pintor y el año, realizados con pincelada gruesa de color rojo: “Sér G 56”.

Opinión crítica.- El personaje parece haber sido sorprendido en un momento de distracción.

En este retrato prima lo pictórico, su forma es cerrada, figura y fondo se unifican, por lo tanto es una obra que carece de profundidad y de volumen, con ligera dinámica; la fuerza de los colores, rojo y amarillo, así como el negro cromático y el blanco valorados, nos presenta una obra sencilla pero expresiva, en la cual la retratada se ve en actitud eufórica, reforzada con un trazo de línea negra muy definida que estructura con gran fuerza los rasgos faciales, la delicadeza del cabello y la forma del cuello y el escote; asimismo, este tipo de línea la vemos en la forma del vaso que completa el tema y la actitud del personaje. Es importante señalar que aparecen dos planos oscuros de gran magnitud que resaltan la expresividad del cuadro, complementados con pequeñas áreas de blanco que se refuerzan por el cuerpo que describe una línea de tendencia diagonal hacia arriba y afuera del límite derecho superior.

En el rostro ha logrado captar y expresar el momento de euforia y alegría de Piedad de la Jara captada en un momento fugaz por la sensibilidad y destreza del artista, plasmado en una armonía de colores que le dan calidez a la ambientación de la composición.

3.1.13. Retrato de mujer, 1957.

Óleo sobre tela

69 x 56.5 cm.

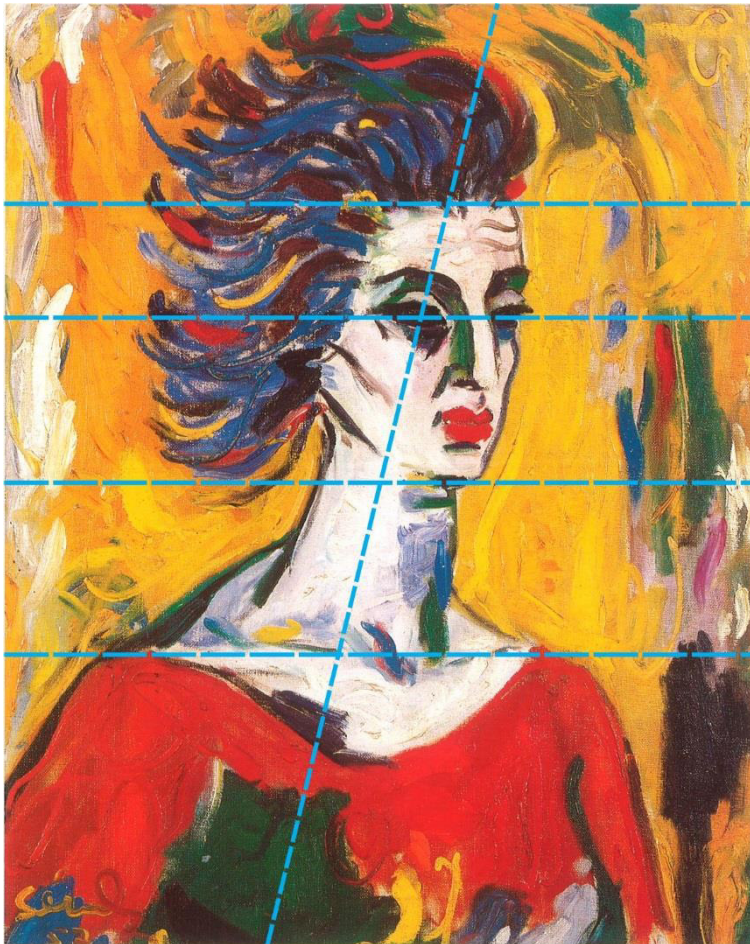
Colección Roberto Lukac, Lima.



Esta obra titulada “Retrato de mujer” es un cuadro al óleo de formato rectangular en cuya superficie se ubica verticalmente la figura de una dama, representada desde el borde superior del cabello hasta la altura del pecho, dirigida en tres cuartos hacia el lado derecho de la composición central, típica del retrato clásico, sobre un fondo indefinido.

La figura está diseñada con líneas y trazos. La línea es valorada: gruesa, en el borde del antebrazo y hombro derecho, el borde interno del antebrazo izquierdo; mediana, en los bordes del cuello, borde del escote del vestido, borde externo del antebrazo izquierdo, borde de la mandíbula, y delgada, en el borde izquierdo del rostro, las cejas y los bordes de la nariz. Los trazos son gruesos, alargados y ondulantes en el cabello; en el cuello, variados, cortos, gruesos y delgados, en diferentes direcciones; en el vestido, son variados y verticales acompañados de manchas. En el fondo, se ven trazos largos, cortos y medianos, gruesos y delgados mayormente verticales; en pequeñas zonas, se dirigen en diferentes direcciones y enrevesados como en las áreas sobre los hombros y en el ángulo superior derecho.

La trama de esta composición tiene como base cinco rectángulos horizontales y una línea diagonal que pasa por el eje de la figura. Describiendo de arriba hacia abajo; en el primer rectángulo, aproximadamente en el centro, se ubica la parte alta del cabello; en el segundo, desde el borde superior de la frente hasta el eje central de los ojos; en el tercero, desde el eje de los ojos hasta el mentón; en el cuarto, el cuello, y finalmente el quinto, desde los hombros hasta el borde inferior del cuadro, dentro del cual se encuentra el medio cuerpo de la retratada. La línea diagonal, que sirve como eje de la figura, indica la ligera inclinación del personaje.



Trama en Retrato de mujer, 1957

El movimiento está dado por líneas: la primera y más importante es la que empieza en el borde inferior izquierdo del lienzo, bordea el hombro derecho, asciende por el lado derecho del cuello, bordea la base del cabello hasta la frente y recorriendo en forma de arabesco sobre el trazo rojo del cabello termina en la parte superior central del cuadro. La segunda en importancia, ingresa por la parte inferior derecha del cuadro bordea el antebrazo izquierdo y desde la altura del hombro asciende en forma cercana al lado izquierdo del rostro, luego, superponiéndose al trazo de amarillo del cabello, continua en forma ondulante hasta salir cerca al ángulo superior izquierdo del cuadro. La tercera línea, solo está en el fondo del lienzo, se genera en una especie de remolino al costado del hombro izquierdo, asciende siguiendo la dirección de unos trazos

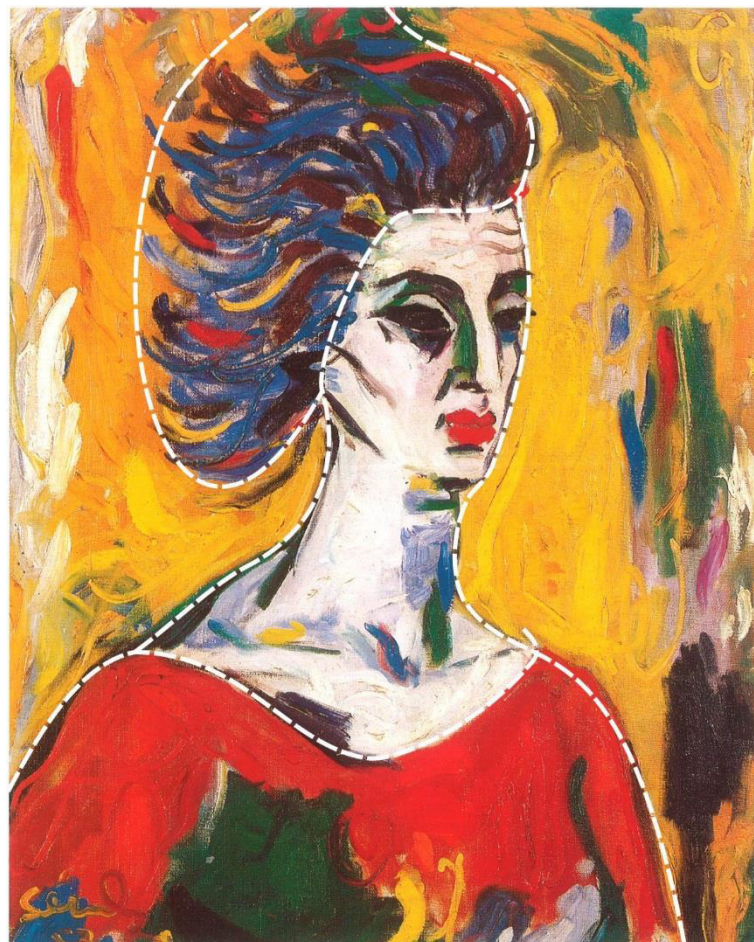
verticales de color y, dando una amplia curva hacia la izquierda, sale por el borde superior del cuadro. La siguiente línea, parte en el borde izquierdo del rostro y en forma de “S” llega hasta el borde superior izquierdo del lienzo. Por último, la línea que parte del hombro derecho, recorre en forma ondulante el borde de la vestimenta, llega al hombro izquierdo y desciende por el antebrazo izquierdo.



Movimiento en Retrato de mujer, 1957

El ritmo en esta obra es cromático y se manifiesta por cuatro áreas muy bien definidas. La primera, el área del vestido compuesta por el contraste de un color rojo cadmio dominante y una porción regular de verde cromo con matices de amarillo, azul y blanco agrisado. La segunda área dominada por el blanco, donde se ven matices de

verde, azul, amarillo, morado blanquecino, rojo cadmio y líneas de sombra tostada que enmarcan el cuello y el rostro. La tercera, un área de gran movimiento dado por el cabello, donde vemos matices contrastados entre azul, rojo, amarillo, verde y pequeños matices de marrón y negro. La última área, comprende el fondo del cuadro y es de amarillo cadmio valorado, con matices de diferentes tonalidades como el verde, azul, rojo, negro, blanco, blancos agrisados y violeta.



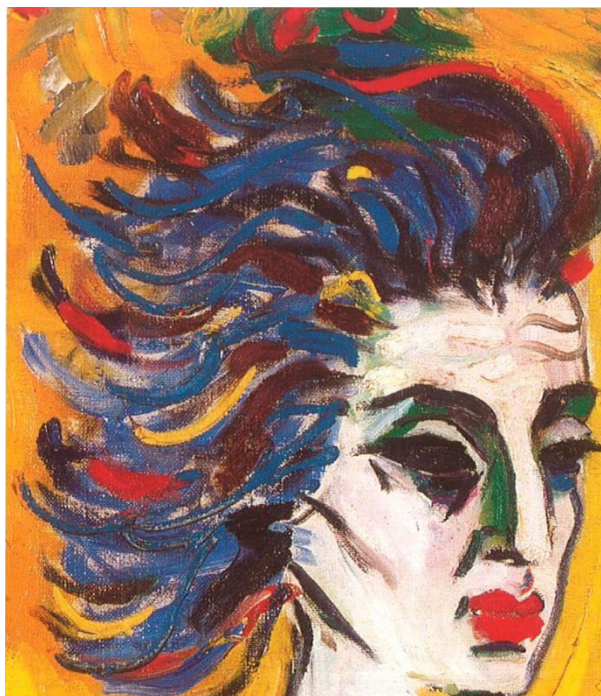
Ritmo en Retrato de mujer, 1957

La armonía cromática de esta obra está definida principalmente por un contraste de colores primarios, muy bien distribuidos y armonizados, acompañados de un área

central de regular tamaño de blanco y otras de menor proporción de colores secundarios y grises.

El rostro está trabajado sobre una base de blanco en el que ha superpuesto matices y veladuras de diferentes tonalidades como sombra tostada, azul y verde. Los ojos, las pestañas y las cejas, diseñados con sombra tostada, asimismo, el borde izquierdo de la nariz, las arrugas ondulantes de la frente, las comisuras externa e interna del párpado inferior derecho y la hendidura del pómulos derecho. De verde están pintados los bordes inferiores de la ceja derecha e izquierda y el lado derecho de la nariz; de este mismo color están pintadas la comisura de la nariz, de los labios y la parte superior del mentón. El párpado inferior izquierdo tiene un toque de azul y el inferior derecho dos trazos de sombra tostada sobre una base de verde. Los labios están pintados con dos trazos horizontales ondulantes de rojo.

El cabello está pintado mediante trazos ondulantes desde alrededor del cráneo hacia la izquierda del cuadro, en colores de azul cobalto, sombra tostada, rojo, amarillo, verde y negro, con pequeños vacíos del tono blanco del fondo.



Trazos y pinceladas al estilo de Van Gogh

El cuello definido a ambos lados por líneas de sombra tostada combinado con verde, sobre una superficie de blanco matizado con gris violáceo azulado y sombra tostada transparente; se observa también, trazos y manchas de gris azulado, de verde, azul, amarillo y rojo. El hombro derecho definido por dos líneas de color verde y sombra tostada y el hombro izquierdo, por una línea delgada de sombra tostada. El borde superior de ambas clavículas lo están mediante líneas de color verde. Por debajo de la clavícula derecha aparece dos trazos lineales fuertes, en forma oblicua, de sombra tostada.

Desde los hombros hasta el borde inferior del lienzo, el vestido está pintado de rojo cadmio valorado, sobre el que se ve una mancha amplia disforme de verde con matices de negro y un trazo corto vertical de blanco en el lado superior derecho de la mancha. A continuación de ésta, sobre el borde inferior del cuadro, tres trazos verticales

de amarillo, el derecho ligeramente arqueado y grueso y los otros delgados, uno curvo y el otro recto sobre puesto, hacia la derecha de éstos, una pequeña mancha de azul con una pincelada de blanco en su lado derecho, a continuación, pequeños trazos de blanco agrisado que limitan con una línea sinuosa, gruesa y verdosa que da forma al borde interno del antebrazo izquierdo; hacia el ángulo inferior izquierdo del cuadro, hay una pequeña mancha de azul cobalto sobre la cual aparecen trazos en amarillo que representan la firma del autor.

El fondo de la tela está pintado de amarillo cadmio valorado. Sobre ésta base aparecen trazos de diferentes tonalidades, así en el área izquierda desde la altura del hombro derecho hasta el borde superior, los hay verdosos, gris azulado, negro, blanco, rojo y grises; en la parte central del borde superior del cuadro, hay una mancha verde y sobre ella pequeños trazos de rojo; hacia el lado derecho del lienzo, en el área superior, hay una mancha verde que en su parte inferior se mezcla con trazos de sombra tostada, en las que se superpone trazos alargados rectos y ligeramente curvos de amarillo; continuando hacia abajo, vemos tres trazos continuos de azul en vertical, a su lado derecho una mancha verde alargada y vertical que se entremezcla con el amarillo de la base y un trazo rojo alargado en vertical; finalizando la mancha verde se observa un conjunto de trazos grises blanquecinos con una pincelada vertical ligeramente ondulante de carmín, que en la parte superior tiene trazos de blanco; en el área inferior derecha del cuadro, desde la altura del hombro hasta el borde inferior, vemos una mancha vertical e irregular de negro y en el ángulo mismo, una pequeña de verde.

Es una pintura plana, sin volumen en toda la figura, pero el personaje retratado aparece en primer plano por una ligera perspectiva del color amarillo; porque, en el área

izquierda de la figura que va desde el hombro izquierdo hasta la frente y en el lado opuesto, detrás de la nuca, aparece en su tonalidad más alta.

Esta obra ha sido trabajada con pincel, con empaste normal, apareciendo pequeños intentos de textura en el borde superior izquierdo del cabello y en el área inferior derecha del cuadro. Las líneas y los trazos son seguros, confiados, puestos sin necesidad de retoque o corrección.

En la parte superior central del lienzo hay un trazo en forma de “S” de color rojo que juega con el cabello y en el ángulo superior derecho una letra “G” mayúscula de color amarillo bordeado con línea muy fina de color sombra tostada.



Detalle de la “S” y la “G” en Retrato de mujer, 1957

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro, en color amarillo entremezclado con azul y rojo, está en forma alargada la firma del pintor “Sérvulo” y, debajo, con el mismo color el número “53”; éste se ve recortado por la mitad.

Opinión crítica.- Nuevamente el artista se interesa por los rostros que expresan sentimientos intensos.

Esta obra es de trazo limpio y seguro, de técnica depurada y colores que nos remontan a la época de los grandes maestros fauvistas; la figura está separada de un fondo indefinido; es de forma cerrada y de encuadre cinematográfico. Es una obra de mucha fuerza cromática, con un empleo de color puro y contrastante que imprimen presencia al personaje, de composición central y simétrica, estructurada directamente con el color sin corrección alguna por el dominio del dibujo y las proporciones que el pintor manejaba, desde su propia óptica, imprimiéndoles un sello personal identificado a través del tiempo. Representa a una dama de rasgos finos y estilizados, fuerte pero serena, melancólica, con el cabello en un movimiento que sugiere estar al viento, y que nos recuerdan las pinceladas cargadas de materia utilizadas por Van Gogh y por el trazo de la línea gruesa y el uso de los colores primarios nos remite a la forma de tratamiento de Vlaminck.

En esta obra, la retratada da la impresión de un ser sobrenatural, conseguido mediante la utilización del blanco para el tratamiento de la piel, apartándola así de la representación natural; la figura está firmemente situada en un espacio caótico.

3.1.14. Retrato de mujer, 1961

Óleo sobre tela

90 x 72 cm.



Es una obra al óleo de formato rectangular ubicada verticalmente, en cuya área del cuadrante superior derecho, sobre un fondo de blanco grisáceo valorado, en una composición en diagonal, se encuentra la figura del perfil de una mujer que lleva puesto un atuendo cubriéndole desde la cabeza hasta parte de la espalda, cuyo lado izquierdo del rostro y cuello están definidos; en la parte superior del cuadrante inferior derecho, está sugerida mediante manchas y trazos enrevesados la parte superior del tórax, desde el seno hasta el hombro izquierdo; el perfil del rostro dirigido hacia la izquierda con la mirada ligeramente hacia abajo. En el resto del cuadro, de aproximadamente 75%, una serie de trazos y colores enrevesados crean un espacio totalmente abstracto; por esto mismo, vemos que es una obra que no tiene centro específico alguno, por lo que nos ha sido necesario crear una nueva categoría para poder analizarla, y esta es “aconcéntrica”, dado que la composición de esta obra responde a ese concepto.

El perfil del rostro, la forma del cuello y el pecho se ven diseñados con línea oscura valorada; en cambio, el atuendo sobre el cabello lo está mediante trazos de negro entremezclados con rojo y azul; por la parte inferior del brazo sugerido, pasan en diagonal trazos de negro, azul y rojo, que en perspectiva tonal conducen la mirada hacia un fondo indefinido, de donde, en otra diagonal en sentido contrario, trazos de rojo entremezclados con azul, conducen la mirada hacia el rostro.

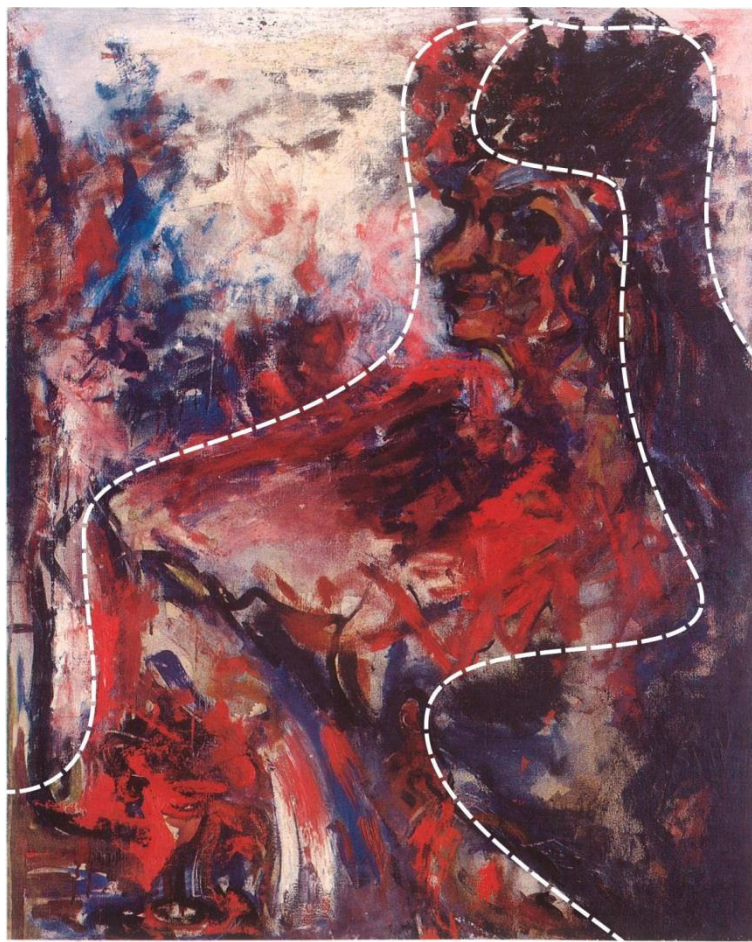
En la trama de la obra vemos seis diagonales: la primera, es el eje a la del rostro. Se inicia en el hombro izquierdo, pasa por el borde posterior del cuello, el centro del ojo y se prolonga hasta el borde superior del cuadro; la segunda, se inicia aproximadamente en el primer tercio superior del borde izquierdo, pasa por la ceja izquierda y llega al borde superior derecho del lienzo; la tercera, en paralelo a la anterior, parte ligeramente

por debajo de la mitad del borde izquierdo del cuadro, avanza por los trazos de rojo y azul, pasa por el centro del cuello del personaje y llega al borde superior derecho del cuadro; la cuarta, se inicia en el borde inferior izquierdo del lienzo, pasa por el borde del pecho del personaje y llega al borde superior derecho del cuadro; la quinta, parte desde un punto que está ligeramente más arriba de la mitad del borde izquierdo del lienzo, avanza por el trayecto de trazos de negros valorados, pasa por el borde posterior del brazo sugerido y llega al borde inferior derecho del cuadro; la última, es la que pasa por detrás de la cabeza del personaje.



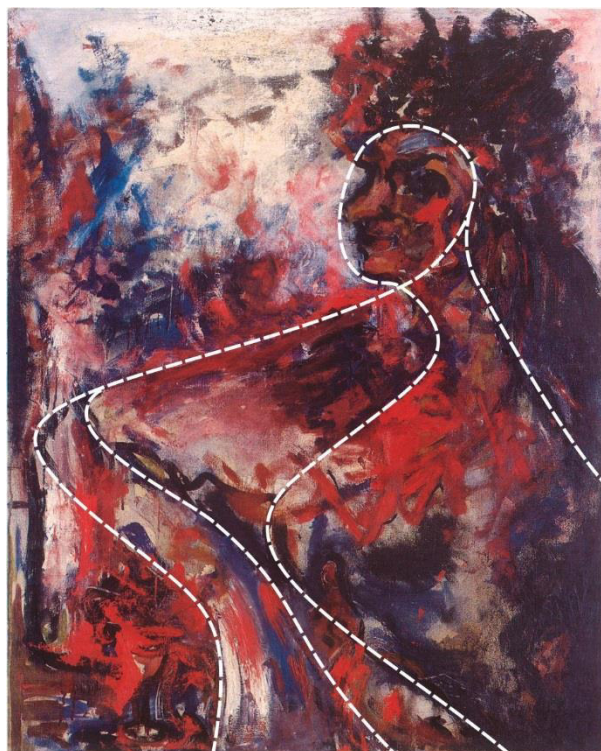
Trama en Retrato de mujer, 1961

Vemos en la obra un movimiento dinámico de masas, marcado por tres grandes franjas: la primera y más importante, de rojo cadmio valorado que empieza mediante manchas y trazos en la parte inferior izquierda y central del lienzo, asciende en dos ramales hacia la parte central y confluyen en el rostro del personaje, de donde asciende hacia la parte anterior del atuendo por encima de la frente; la segunda, de trazos negros valorados, azules y grises, parte desde el gorro de la retratada, desciende por el cabello hasta la altura del hombro sugerido desde donde, mediante manchas, llega hasta el borde inferior derecho del cuadro; la tercera, de trazos blancos, blancos grisáceos y azulinos, empieza cerca a la mitad del lado inferior del cuadro y también cerca al borde inferior izquierdo del mismo, asciende por el lado izquierdo y luego se expande hasta el perfil del personaje de donde asciende y llega a todo el borde superior del lienzo e incluso por el borde superior derecho, detrás de la cabeza y cuello del personaje.



Movimiento dinámico en Retrato de mujer, 1961

El ritmo está definido por los trazos, líneas y manchas de color. En el ritmo vemos una danza del rojo cadmio valorado, de siena tostada, del azul valorado y las líneas y trazos de negro valorado sobre las diferentes tonalidades de blanco. Los tonos equilibrados de cálidos y fríos dominan el ritmo de la composición.



Ritmo en Retrato de mujer, 1961

La armonía cromática de esta obra se define por la asociación equilibrada de tonos cálidos como el rojo cadmio y pequeñas áreas de siena tostada; tonos neutros, como los diversos matices del blanco al mezclarse con el rojo, azul y negro, o morados en las áreas donde el rojo se mezcla con el azul; el negro, tonalidad importante en esta obra, es el que construye y define la estructura del personaje y la composición en general; por último, los tonos fríos, como el azul y el morado se ven en menor proporción dentro de la obra.

Como ya se mencionó líneas arriba, el perfil del rostro, el cuello y el pecho están pintados con línea negra valorada; pero asimismo, en esta oportunidad veremos que con el mismo recurso lo están también la ceja izquierda, la comisura de la nariz, la comisura del pómulo izquierdo, el borde del labio superior y la comisura de lado izquierdo de los labios; el área de la frente, la nariz, los labios y el mentón están trabajados sobre una

base de siena tostada; sobre esta base, en el área de la frente se ve un trazo grueso de azul grisáceo ligeramente oblicuo en cuyo borde izquierdo aparecen dos pequeños toques de ocre entremezclado con el siena tostada de la base; la sien, está pintada mediante dos trazos oblicuos, uno de siena tostada y la otra de blanco; mediante un trazo curvo de color siena natural se forma el párpado; el lado izquierdo de la nariz lo está mediante la mezcla del siena tostada con blanco; el ojo izquierdo está pintado de negro valorado; la comisura interna del ojo es un vacío blanco agrisado; sobre el pómulo izquierdo y sobre la base del siena tostada, se aprecia una pequeña mancha casi trapezoidal de tono oscuro por la mezcla del negro del ojo con el siena tostada de la base; el resto del pómulo formado por otro trazo grueso de rojo descende en trazo vertical más delgado hasta el maxilar inferior; el maxilar pintado mediante pinceladas oblicuas de siena tostada con tres pequeños toques de blanco; la parte superior del labio con toques de siena natural, el labio inferior de rojo, delineado en su parte inferior por una fina línea valorada de blanco; el mentón, con un ligero toque de una mezcla clara de blanco con el siena tostada de la base.

Acompaña la línea negra del borde del cuello, en paralelo, una pequeña delgada de gris amarillento, a continuación un trazo grueso de rojo, seguido de otro de siena tostada que descende en forma oblicua, primero de derecha izquierda y luego en sentido contrario hasta la parte inferior del cuello y, a continuación, trazos de negro, de rojo, blanco y ocre, están superpuestos sobre el blanco grisáceo de la base.

El pecho de la retratada está pintado con manchas y trazos enrevesados de rojo cadmio sobre la superficie del blanco grisáceo de la base, complementa toques de negro

a la altura de la clavícula y una línea negra valorada y discontinua que asciende en ligera curva desde el pecho hasta la unión de cuello con el hombro.

El atuendo que lleva puesto sobre la cabeza, así como el cabello, están estructurados sobre el blanco grisáceo de la base, con trazos medianos y largos de negro, de siena tostada y de rojo, sobre los que se ha superpuesto pequeños trazos y toques de rojo y de blanco.

El resto del cuadro viene a ser el fondo del mismo teniendo como base el blanco grisáceo y sobre ella las manchas, trazos y líneas de rojo cadmio, de siena tostada, siena natural, de azul, de morado, y del negro y del blanco, creando un espacio sumamente abstracto.



Espacio abstracto en Retrato de mujer, 1961

En dicho espacio los colores, siguiendo una secuencialidad de la parte superior a la inferior, son de la siguiente manera: En el tercio superior una base más amplia de

blanco enriquecido con diferentes matices de rojo, azul, negro y morado; en el tercio intermedio, siempre sobre la base del blanco agrisado, hay una mayor acumulación de color rojo, trazos de negro, azul, siena natural y morado; en el tercio inferior, la saturación de todos estos tonos es mayor, viéndose las tonalidades de blanco agrisado en menor proporción.

En esta obra no se observa un foco de luz determinado, es una ambientación de luz leve en todo el espacio, distribuyendo los tonos claros para definir un equilibrio lumínico en todo el cuadro, notándose así que no hay volumen en el único elemento identificable de la figura, como es la cabeza.

Es un óleo sobre tela en el que el pintor ha planteado una composición en base a la superposición de colores, siguiendo el proceso tradicional de esta técnica, para la que ha utilizado exclusivamente el pincel para aplicar el color pastoso, sin diluyente.

Es una de las obras en la que no se observa la firma del autor.

Opinión crítica.- Esta representación podría ser una continuación de la anterior. El personaje femenino de rasgos sobrenaturales inmerso en un ambiente extremo.

Es una obra de primacía de lo pictórico sobre lo lineal, con una distribución de manchas de colores cálidos y grises y trazos negros que remiten al expresionismo abstracto; su forma es abierta; el sentido de profundidad desaparece, el cuadro es

totalmente plano; en su composición carece de centro definido alguno; por esta característica, responde a lo que hemos definido con la categoría de lo “aconcéntrico”; la riqueza de sus colores se basa en el equilibrio de sus tonalidades: cálidas, neutras y frías que le dan un ritmo pausado y tranquilo; en cambio, el ritmo lineal, por lo enrevesado de las líneas y trazos, obedece a un gran movimiento. En esta obra el autor se desprende de las formas concretas, reconocibles o identificables, entrando a una depuración de éstas, donde lo único reconocible es el rostro. Cabe observar que es una obra con un gran control de los elementos plásticos, una armonía baja, de elementos simplificados y de un buen dominio técnico donde se observa un riguroso cuidado en la aplicación del color.

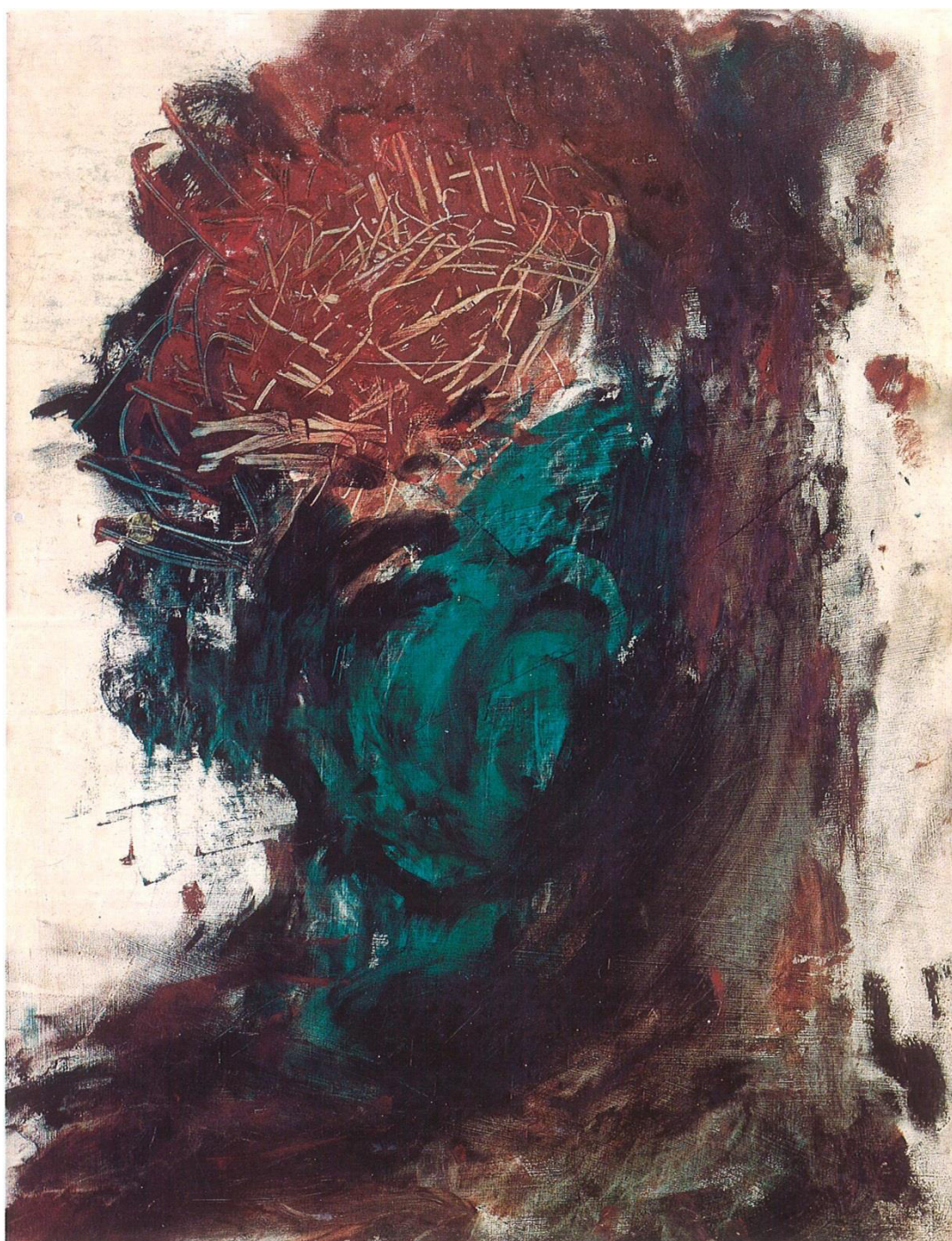
Es una obra en la que plasma los elementos plásticos de su propia selección adquiridos durante su recorrido artístico, teniendo como resultado una obra muy personal y original, donde lo único reconocible es el perfil de una mujer en actitud estática situada en un ambiente totalmente caótico en un espacio abstracto.

3.1.15. Cabeza, 1961.

Óleo sobre nórdex

45.5 x 35.5 cm.

Colección Gastón Garreaud, Lima.

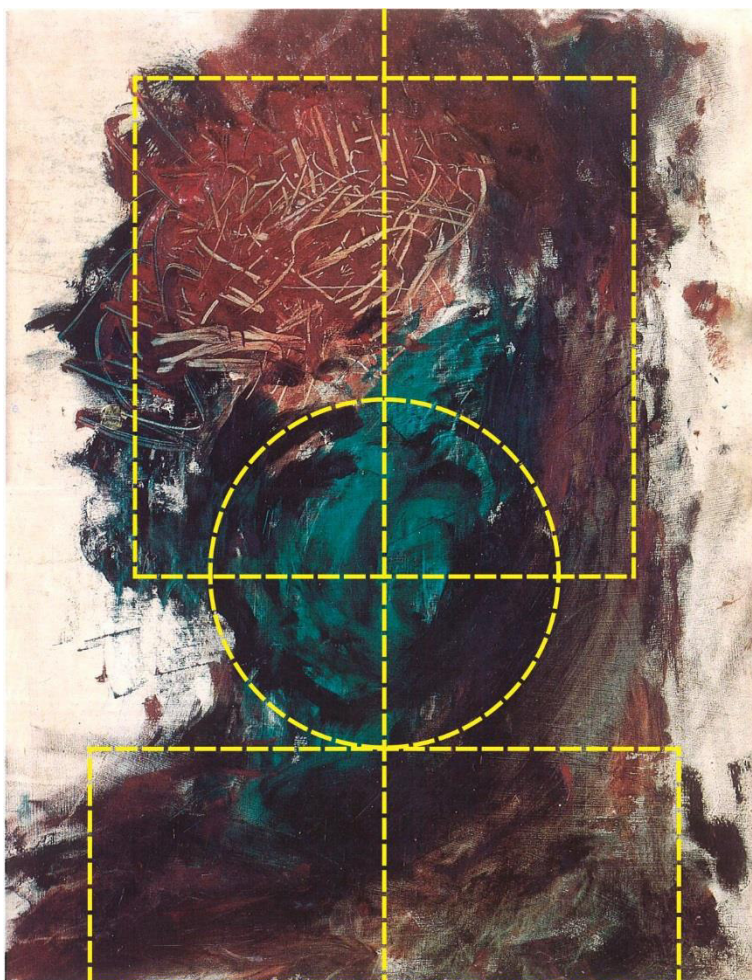


Es un cuadro al óleo de formato rectangular ubicado verticalmente, en el cual, sobre un fondo blanco verdoso, en primer plano ocupando aproximadamente un 85% del espacio bidimensional, dejando el resto del espacio del cuadro vacío, se observa un bloque compacto de líneas y colores que insinúan una cabeza dirigida de perfil hacia la izquierda, ubicada verticalmente en el eje central. Está diseñada con trazos negros gruesos valorados que insinúan algunos rasgos faciales: nariz, boca y mentón; asimismo, el cuello y parte de los hombros; cabe señalar, que dentro de la cabeza se ven dos espacios regulares de diferente factura y color, una de color siena tostada y la otra de verde turquesa.

El bloque central de la composición, en su mayoría definido por trazos cortos, medianos y largos que se combinan entre sí: cortos en el perfil de la figura y en el hombro izquierdo; medianos en la parte superior del cráneo, cuello y el inicio del pecho; largos en la parte posterior del cuello y largos y curvos en el elemento que sugiere una orejera. Sobre el espacio de siena tostada se ven líneas delgadas esgrafiadas cortas, medianas y enrevesadas que sobrepasan dicha área y llegan hasta el perfil de la figura.

El cuadro presenta un equilibrio cromático por el equilibrio de masas de color, como entre el siena tostada y el verde turquesa; asimismo, vemos la armonía de planos oscuros, como el que asciende desde el hombro derecho, bordeando la cabeza hacia la parte superior con las manchas oscuras sobre el verde turquesa y con la mancha del lado superior derecho del cuadro.

En la trama vemos que el espacio en esta composición ha sido dividida por una línea vertical exactamente en dos áreas iguales; asimismo, que la superficie ha sido fraccionada en tres figuras geométricas importantes: un gran cuadrado en la parte media y superior del cuadro, en el que está situado la estructura de la cabeza; un círculo, aproximadamente en la parte central, que encierra una sugestiva orejera del personaje y que conecta la supuesta cabeza con el supuesto tórax, y, un rectángulo, en el cuarto inferior del cuadro, donde se ubican los elementos del supuesto tórax.



Trama en Cabeza, 1961

El movimiento es dinámico y ascendente, iniciándose en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, avanza en diagonal ondulante por la parte posterior del cuello y la cabeza y sale por la parte superior derecha; observándose otro movimiento en forma circular envolviendo la cabeza, dividiéndose este espacio en dos, una mancha amplia de color turquesa con fuertes trazos circulares que sugieren una orejera, y la otra, una mancha amplia de color siena tostada en cuyo interior se observan trazos finos esgrafiados y enrevesados que contrastan con los trazos fuertes y negros del plano turquesa, imprimiéndole dinamismo a la composición.



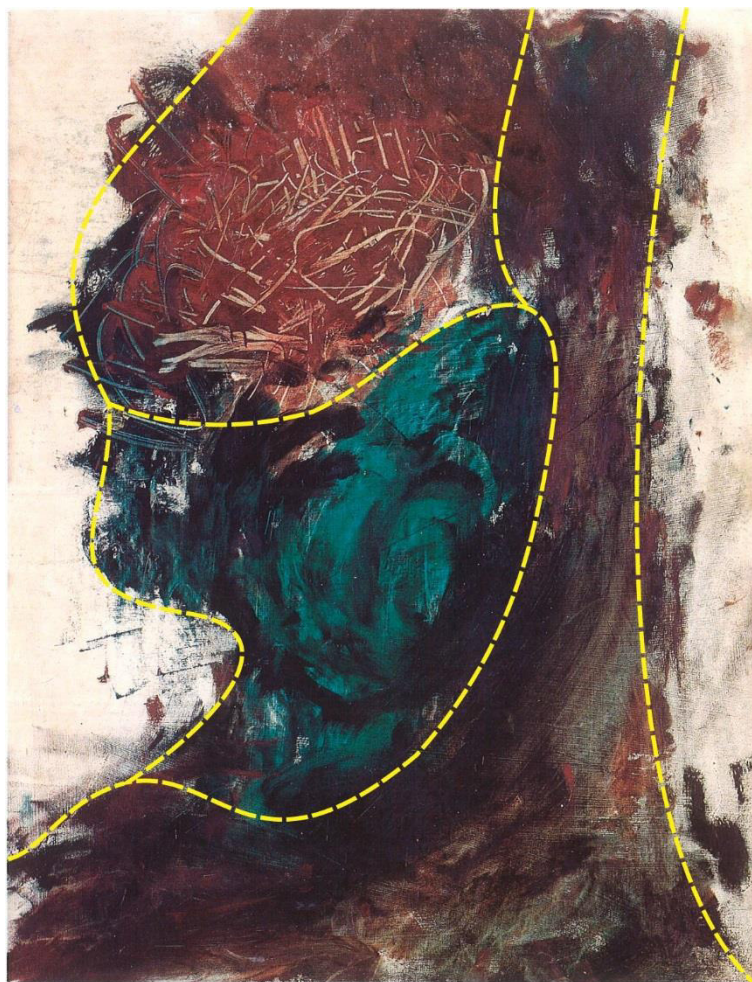
Enrevesado grafismo en Cabeza, 1961

Asimismo, hay un movimiento que ingresa por la parte central del borde inferior del cuadro y en forma de semi arco bordea la mancha turquesa y sale por la parte superior del lateral derecho; y finalmente, el movimiento que ingresa por el ángulo inferior derecho y asciende por el borde posterior de la figura y sale por el ángulo superior derecho del cuadro.



Movimiento dinámico en Cabeza, 1961

La obra tiene un ritmo basado en la forma y el color: es dinámico en todo el bloque de la figura, empieza pausadamente en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, avanza hasta una zona de fuerte contraste del turquesa con el siena tostada mediante trazos gruesos y envolventes; pasa luego, a una zona de trazos pequeños y abundantes en la parte superior de la figura, para llegar, finalmente, a la zona de los planos pausados del fondo, permitiendo que los elementos del primer plano se vean con mayor fuerza.



Ritmo en Cabeza, 1961

La armonía cromática de esta obra es de análogos, por la presencia de dos planos en contraste de color: siena tostada y verde turquesa, acompañados de negro y blanco.

Un plano amplio, sin forma definida, que cubre casi la mitad superior del rostro sugerido, cubierto de siena tostada, color derivado del rojo cadmio combinado con sombra tostada, en cuyo extremo superior se mezcla con el negro, produciendo valores diferentes de este tono; esta misma mezcla, en menor proporción, se encuentra repartido en diferentes zonas, en trazos combinados con negro y verde, y, sobre el fondo blanco verdoso dos pequeños trazos del mismo tono. El color verde turquesa cubre la otra parte del rostro y el cuello, este color se encuentra invadido por trazos

gruesos de negro que mezclándose, producen pequeños valores de grises terciarios. El negro es aplicado en diferentes áreas, así en la parte superior donde se ubica el siena tostado, este fue aplicado primero en trazos que sugieren el perfil del rostro, luego, aparece aplicado sobre el verde turquesa en el área que cubre la otra mitad del rostro y el cuello; asimismo, se encuentra distribuido en casi todo el bloque de la figura, integrándose con los otros tonos donde, además, se ve en espacios puesto de forma muy transparente, permitiendo ver una variedad de matices y valores diferentes; finalmente, el blanco verdoso cubre el fondo de la composición con algunos matices y valores diferentes.

La luz es ambiental y no define volúmenes.

Esta obra es una pintura al óleo trabajada sobre un soporte no tradicional como es el nórdex, material aglomerado que tiene como base el cartón. El óleo ha sido utilizado indistintamente sobre todo el soporte, en algunas zonas muy diluido, como por ejemplo, en el cuadrante inferior derecho del cuadro; medianamente cargado sobre el área del color verde turquesa y el blanco verdoso del fondo y, pastoso, en toda el área que cubre el color siena tostada que a su vez ha sido esgrafiado con el cabo del pincel; éste material ha sido aplicado en su totalidad con pincel y en un proceso de superposición de colores.

La pincelada es fluida, nerviosa y espontánea, apareciendo alargada en la parte central del cuadro donde se ubica lo que se insinúa una orejera, en los trazos que ascienden desde la base del cuello hasta la altura de la orejera; luego, trazos cortos que forman manchas en todo el resto del cuadro.

Este es uno de los cuadros en el que el pintor no ha puesto su firma.

Opinión crítica.- Es interesante observar como el artista va disolviendo la forma en un angustiado efecto caótico.

Es un cuadro totalmente pictórico, de composición abierta, con grandes manchas de colores fríos, que estructuran de forma ambigua una cabeza y cuello, en partes de negro y partes esgrafiadas; la cabeza está separada de un fondo indefinido de blanco agrisado. Por la estructura de su trama y la distribución de colores, es una de las creaciones originales del autor. El movimiento y ritmo es presentado mediante manchas, pinceladas sueltas y veloces, esgrafiados, trazos largos y caóticos, cuyas formas se deshacen a manera de explosión, reflejando una expresión trágica, de un clímax de catarsis del pintor, o de una acumulación y explosión de emociones al unísono, logrando con este cuadro acercarse al planteamiento del expresionismo abstracto. En la composición hay la primacía del movimiento y el ritmo. Ritmo y movimiento cantan y danzan, y estos son características que refuerzan la originalidad creativa de la obra.

Esta pieza demuestra asimismo temperamento, emotividad y espontaneidad como en la mayoría de sus creaciones, y una búsqueda expresiva muy marcada, donde la aparente cabeza refleja una misteriosa explosión de uno de los momentos más trágicos de su vida, remarcado por el enrevesado y descontrolado grafismo a la altura de la parte superior de la cabeza.

3.2. Apreciación crítica:

En la trayectoria retratística de Sérvulo Gutiérrez, basándome en los análisis de las obras realizadas, podemos constatar lo siguiente: En la construcción de su lenguaje pictórico, parte de un hacer figurativo y académico para ir luego asimilando selectivamente el lenguaje de pintores de fines del siglo XIX y, sobre todo, de la vanguardia europea de inicios del siglo XX, para, posteriormente, llegar a la construcción de su propio lenguaje, dándole originalidad a la creación artística en sus retratos. En este tránsito, cual camino escabroso que recorrer, en que asimiló y desechó tendencias y propuestas, tuvo avances y retrocesos, en la constante búsqueda de ser él mismo. Durante su trayectoria se observa sus preocupaciones seleccionadas, asimiladas y purificadas por su recia personalidad, a través primero del expresionismo y segundo del fauvismo; de su permanente uso de colores puros, complementarios y terciarios; del uso predominante del rojo y del negro, y, mediante el juego de fondo y figura en que muchas veces se vuelven uno solo, descompone y compone la figura para luego volver a descomponerla, hasta llegar, finalmente, al límite de la abstracción.

Es así que, el lenguaje pictórico de Sérvulo Gutiérrez es el más complejo del arte peruano de los veinte años que corren desde la década del 40 hasta inicios de la del 60 del siglo XX; porque, aplica en sus retratos una segura y velocísima técnica, auspiciada por una vitalidad expresionista con un gran sentido de la existencia, y partiendo de la individualidad de cada retratado, a través de su búsqueda, poco a poco llega a una interpretación subjetivista.

La preferencia por el uso de determinados elementos plásticos, como el color rojo, amarillo y azul y las tonalidades de negro y blanco o su línea en ocasiones recia o leve y siempre dinámica y espontánea expresan la primacía emotiva de su personalidad sobre su racionalidad.

Para él, la génesis del retrato está ligado mayormente a la mujer, con una presencia permanente en sus obras. Con su aceptación, la figura femenina es exaltada y sublimada en la mayoría de los retratos; en cambio, en algunas con las que tuvo vínculos estrechos se aprecia algún rechazo, porque las pinta con agresividad, como si se tratara de una venganza por sustitución. De su biografía, cabría preguntarse ¿por qué esa visión de ellas? ¿Qué es lo que pasó en su formación? Podríamos inferir como respuesta, que tal vez esa actitud se deba a la temprana muerte de su madre y a que tuvo que vivir su niñez y adolescencia al cuidado de otras mujeres; pero sobre todo, a que en su madurez llegó a tener una compañera de fuerte personalidad, que no tenía miramiento alguno en pelear con él en público, debido a los celos desbordados e incontrolados que con frecuencia se suscitaban.

¿Cómo es así que la burguesía local de la época lo asimila como su artista favorito?

Hay una contradicción entre él, que es un emigrado provinciano y de extracción popular, y la burguesía emergente de su momento que lo acepta como su artista favorito y lo incorpora a su círculo, de donde vino el gran éxito que tuvo en vida. Creo que su asimilación ha sido por su sentido creativo, su buen dominio técnico de la pintura, el colorido de sus obras; así como también, por su personalidad carismática, amén, de la

necesidad de contar con un artista al servicio de esta clase social. En el mismo momento el arte se estaba constituyendo en respaldo para la inversión económica segura y como signo de prestigio social.

CONCLUSIONES

El análisis de los 15 retratos de Sérvulo Gutiérrez se presenta cronológicamente.

1.- Del estudio del uso de los elementos plásticos en cada uno de los retratos, ya sea en forma individual o integrada, vemos que Sérvulo ha recurrido al uso de los colores primarios y al trazo de línea gruesa y pinceladas cargadas de materia del Fauvismo y, al tratamiento de la línea y el color, con pincelada igualmente cargada de materia consiguió la simplificación de las formas para realizar una síntesis de la figura humana, la definición de las formas con líneas de color vienen a ser una selección de los elementos plásticos del Expresionismo. Partiendo de estos estilos, realizó un recorrido que lo llevó poco a poco a la consecución de un estilo muy personal y original. Veamos ahora ese proceso en su trayectoria artística.

2.- En el aspecto de la coherencia en la estructura de la composición a la desintegración:

a).- Desde 1942 hasta 1946 aproximadamente, su obra retratística es de inspiración clásica, coherente en la composición, con planteamiento estructural armónico y técnico muy personal, como por ejemplo “Claudine” de 1942.

b).- A partir del año 1947, empieza a desligarse de los cánones clásicos del retrato, con su obra “Retrato de Doris Gibson” de dicho año.

c).- En el año 1950 se aprecia una el inicio de la desintegración de las formas con su obra “Autorretrato”

d).- En el año 1953 con “Figura de mujer” el planteamiento formal llega a desintegrarse casi en su totalidad, así como también con la obra “Retrato de mujer” de 1961. Dos obras que corresponden a una etapa de transición hacia la desorganización total de las formas.

e).- Con la obra “Cabeza” de 1961, el artista culmina la alteración de las formas en su producción retratística.

3.- En el tránsito del uso del color local al color simbólico:

a).- En el inicio de su producción de retratos hace uso del color local sobre sus personajes, claramente observable en “Claudine” de 1942 y otros retratos de años subsiguientes.

b).- Con “Retrato de Doris Gibson” de 1947, empieza el uso del color significativo con una gran libertad en su aplicación técnica.

c).- Se acentúa mucho más el uso del color expresivo con su obra “Autorretrato” de 1950.

d).- En su obra “Retrato” de 1952 hay una aplicación total de color simbólico en toda el área del cuadro.

e).- La misma característica de la obra anterior, la de la aplicación del color simbólico en toda el área del cuadro, la tendrán “Retrato de mujer” y “El Padre Guatemala”, ambos de 1953. A partir de estas obras, todos sus retratos posteriores tienen un uso excepcionalmente íntimo del color.

4.- Respecto a la luz como elemento de volumen a su independización se ha determinado que:

a).- Desde “Claudine” de 1942 hasta el año 1947, en los retratos hay el planteamiento de un ligero volumen logrado con la direccionalidad de la luz.

b).- Donde se observa la transición hacia una pintura sin volumen es en “Retrato de Doris Gibson” de 1947, y en “Retrato de Doris Gibson” de 1948.

c).- Se observa mucho menos volumen en sus obras “Autorretrato” de 1950 y “Retrato” de 1952.

d).- En “Figura de mujer” de 1953 ya no se advierte ningún rasgo de volumen; a partir de esta obra, la planimetría será característica de sus retratos de años posteriores.

e).- Cabe señalar que en “Autorretrato” de 1950 hay un uso simbólico de la luz.

5.- Con referencia al manejo de fondo y figura hacia su unificación, puede establecerse que:

a).- En su obra “Claudine” de 1942, hay una clara separación de figura y fondo; aunque empieza a fusionarse levemente solo alrededor del cabello.

b).- Se acentúa enormemente la fusión de superficie y profundidad con “Autorretrato” de 1950.

c).- Con su obra “Retrato (Pensativa)” de 1952, desvaloriza la superficie y logra que figura y fondo se fusionen totalmente, con excepción de tres pequeñas zonas de leve perspectiva cromática, pasando así a ser una de las características creativas del pintor en casi todos sus retratos posteriores, aunque hubo retroceso en algunos momentos como con “Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio” y “Retrato de Don Luis D’Onofrio”, ambos del año 1953.

6.- Un aspecto importante es el de la identificación del personaje al subjetivismo, que resuelve:

a).- En una primera etapa, podríamos decir desde el año 1942 hasta 1950, los personajes son identificables y esto se puede ver, en un proceso de mayor a menor grado, en las obras: “Claudine” de 1942, “Retrato de Doris Gibson” de 1947, “Retrato de Doris Gibson” de 1948, y “Autorretrato” de 1950.

b).- A partir de su obra “Retrato (Pensativa)” de 1952, casi todos sus retratos se vuelven totalmente subjetivistas, habiendo también aquí algunos retrocesos como en “Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio”, “Retrato de Don Luis D’Onofrio”, ambos de 1953, y “Retrato de Piedad de la Jara” de 1956.

c).- En este proceso, en algunos de sus retratos, el artista llega al personalismo extremo, como por ejemplo en “Figura de mujer” de 1953, “Retrato de mujer” y “Cabeza”, ambos de 1961, y con estas dos últimas obras llega a la desfiguración total.

7.- Respecto de la claridad del diseño al caos puede inferirse:

a).- En sus inicios en el retrato, con su obra académica se observa la claridad en el diseño.

b).- A partir de “Retrato de Doris Gibson” de 1947, empieza progresivamente a simplificarse el diseño.

c).- Desde “Autorretrato” de 1950, hasta “Figura de mujer” de 1953, hay un transcurrir hacia el caos en el diseño que es cada vez más evidente, más acentuado y con mayor fluidez, y seguirá en esta línea en sus retratos posteriores, con las excepciones señaladas en el proceso de identificación del personaje hacia el subjetivismo.

d).- Con “Retrato de mujer” de 1961 y “Cabeza” del mismo año, el caos en el diseño llega a su máxima expresión.

8.- De la pincelada meditada a la espontaneidad absoluta:

a).- Al inicio, con “Retrato de Claudine” de 1942, la pincelada es controlada con un proceso técnico muy académico.

b).- A partir de “Retrato de Doris Gibson” de 1947, la pincelada es libre y espontánea, y esto se vuelve característica de sus obras posteriores.

c).- En “Autorretrato” de 1950, además de libre y espontánea, es rugosa y cargada de materia.

d).- Hay pinceladas llenas de empaste y rugosas, delgadas y gruesas, ondulantes y enrevesadas, todas espontáneas y seguras como en “Retrato (Pensativa)” del año 1952.

e).- En “Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio” de 1953 y en “Retrato de mujer” de 1957, hay pinceladas al estilo de Van Gogh, cortas, enérgicas y rápidas.

f).- En “Figura de mujer” de 1953, las pinceladas son muy nerviosas y enrevesadas.

g).- En “Retrato de mujer con sombrero” de 1954, las pinceladas son suaves, aguadas y transparentes, sin corrección alguna por la seguridad y precisión con que han sido aplicadas.

h).- En algunos de sus retratos no solo usa el pincel sino también el taco del pincel, esto lo utiliza para hacer esgrafiado; de este caso, se puede mencionar las obras “Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio” de 1953, “Dama ayacuchana” de 1955 y “Cabeza” de 1961.

9.- Aplicando el análisis de la posición áurea de la figura a su desplazamiento resulta:

a).- En la trayectoria retratística del artista ha habido pocas veces en que ha utilizado la posición áurea para situar la figura. En lo estudiado en la presente investigación, son las siguientes: “Claudine” de 1942, “Retrato de Doña Bianca de D’Onofrio” de 1953, “El Padre Guatemala” de 1953, “Retrato de mujer con sombrero” de 1954, “Retrato de mujer” de 1957 y “Cabeza” de 1961.

b).- En todos sus demás retratos aquí analizados, la figura ha sido desplazada fuera de la posición áurea, lo que contribuye a acentuar el movimiento y darle mayor dinámica a sus retratos.

10.- Respecto al ritmo regulado a la libertad rítmica propongo que:

a).- La obra “Claudine” de 1942 tiene un ritmo muy regulado, correspondiendo a un tratamiento académico.

b).- Se encuentra una primacía del ritmo sobre los demás elementos plásticos en “Retrato de Doris Gibson” de 1947.

c).- Observamos una gran libertad rítmica conseguida con trazos vigorosos y enrevesados en toda la superficie del cuadro en su obra “Figura de mujer” de 1953.

d).- Existe una total libertad rítmica, tanto en lo formal como en el aspecto cromático, en su obra “Cabeza” de 1961.

11.- De la técnica depurada a la libre aplicación del material resulta que:

a).- Al inicio, en “Claudine” de 1942, hay una técnica depurada, meditada, muy académica.

b).- Luego, su técnica va cambiando a gran velocidad a partir de “Retrato de Doris Gibson” de 1947, donde trabaja con poca materia, a velocidad y sin necesidad de corrección alguna.

c).- En su obra “Autorretrato” de 1950, la aplicación es texturada y cargada de materia.

d).- Los empastes son tratados de una manera muy cuidadosa en todo el cuadro, siendo ásperos en algunas partes y suaves en otras, como en la obra “Retrato (Pensativa)” de 1952.

e).- La aplicación del material es mediante trazos intrincados como en “Figura de mujer” de 1953.

f).- Usará el empaste grueso, cargado de materia, ásperos en unas áreas, ligero en otras y levemente diluidos en “El Padre Guatemala” de 1953, “Retrato de Don Luis D’Onofrio” de 1953 y “Dama ayacuchana” de 1955.

g).- El uso de la materia es diluida, casi en manchas y transparente se advierte en “Retrato de mujer con sombrero” de 1954.

h).- Usa también el esgrafiado como en “Dama ayacuchana de 1955 y “Cabeza” de 1961.

12.- Por lo tanto; la creación de un lenguaje plástico original está presente, plasmado por una fuerza creativa que no podía detenerse. Si bien en la obra retratística de Sérvulo Gutiérrez hay influencia del Fauvismo y una mayor del Expresionismo; en su trayectoria artística esas influencias las fue desechando progresivamente con avances y retrocesos, como hemos visto en las obras analizadas, e inicia un proceso de selección y elaboración de elementos para crear su propio lenguaje plástico. Esto se observa a partir del “Retrato de Doris Gibson” de 1947, cuando aparecen los rasgos de un

lenguaje muy personal; pero, su planteamiento formal y cromático en su obra “Retrato (Pensativa)” de 1952 lo vuelve un creador original, y a partir de entonces, es un avance continuo en el proceso de selección y depuración de los elementos de su lenguaje plástico, hasta culminar en una mayor originalidad en sus dos últimos retratos: “Retrato de mujer” de 1961 y “Cabeza”, igualmente de 1961. Las características por las cuales planteamos que Sérvulo Gutiérrez es un creador original, son las siguientes:

- 1.- La unificación de superficie y profundidad o de figura y fondo, con lo cual vuelve plana la composición.
- 2.- La creación en la composición de las formas concéntrica y aconcéntrica.
- 3.- El uso del color simbólico.
- 4.- La utilización de la luz como símbolo.
- 5.- Su capacidad para dibujar con el color.
- 6.- La pincelada ágil, dinámica y segura, de gran fluidez, donde decide colocarla queda sin corrección alguna, tanta llegó a ser su capacidad expresiva y su seguridad como artista creador.
- 7.- El uso de líneas enrevesadas y del esgrafiado complementando su lenguaje plástico original y personalísimo.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan. "La Pintura de Sérvulo". En: *Catálogo en homenaje al pintor Sérvulo Gutiérrez*. Lima, Instituto de Arte Contemporáneo, 1961.

_____. "Veintinueve años de pintura en el Perú" (1938 - 1967)". *Catálogo 29° Aniversario del Instituto Cultural Peruano Norteamericano*. Lima, ICPNA, 1967.

_____. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

_____. *El consumo artístico y sus efectos*. México, Editorial Trillas, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

BAMZ, J. *Movimiento y ritmo en pintura*. Barcelona, Las Ediciones De Arte, s/f.

BARRIGA TELLO, Martha. "De los métodos y áreas de investigación en la historia del arte peruano. Una propuesta", *Letras*, 21(1992), pp. 49-63.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú. T. II*. Lima, Editorial Universitaria, 1968.

BAUER, Hermann. *Historiografía del Arte. Introducción Crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid, Editorial Taurus, 1980.

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2001.

_____. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.

BERGER, René. *El conocimiento de la pintura*. Tomos I, II, III, Barcelona, Editorial Noguer, 1976.

BOULEAU, Charles. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid, Ediciones Akal, 2006.

CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1994.

CASTRILLÓN, Alfonso. *Tensiones generacionales. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2000.

_____. *Los independientes, distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Banco Sudamericano, 2001.

COTLER, Julio. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978.

CHORDÁ, Frederic. *Aprendiendo a mirar el arte*. España, Gobierno de Aragón y Diputación de Zaragoza, 1988.

DE MICHELLE, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1992.

DONDIS, Donis A. *La Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. México, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1998.

ELDERFIELD, John. *El fauvismo*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1993.

GOMBRICH, Ernest. *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid, Editorial Debate, S.A., 1988.

_____. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Editorial Debate, S.A., 1997.

_____. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid, Editorial Debate, S.A., 1999.

_____. *La imagen y el ojo. Nuevas estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Editorial Debate, S.A., 2000.

GONZALES, A., CALVO, F. [y] MARCHAN, S. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner, 1979.

HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Orbis Ventures S.A.C., 2005.

NUÑEZ Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea. Segunda parte 1920-1960*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1982.

PÄCHT, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1977.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1987.

RODRIGUEZ Saavedra, Carlos. *Sérvulo*. Lima, Colección de Pintores Peruanos, Banco Popular del Perú, 1980.

ROMAN, Élida [y] Luis Eduardo WUFFARDEN. *Sérvulo Gutiérrez 1914/1961*. Lima, Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima, 1998.

RIOS, Juan. "Sérvulo, el hombre". En: *Catálogo en homenaje al pintor Sérvulo Gutiérrez*. Lima, Instituto de Arte Contemporáneo, 1961.

SÁNCHEZ Vásquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. México, Ediciones Era, S.A., 1970.

STASTNY, Francisco. *Breve historia del Arte en el Perú. La pintura Precolombina, Colonial y Republicana*. Lima, Edición del autor, 1967.

_____. “La pintura en Sudamérica de 1910 a 1945”, *Letras*, 80-81 (1968), pp. 12-28.

UGARTE Eléspuru, Juan Manuel. *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima, Peruarte, 1970.

VOGT, Paul. *El expresionismo, pintura alemana entre 1905 y 1920*. Colonia, Du Mont Buchverlag, 1979.

WÖLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1970.